

Université de Montréal

Mémoires et déchirements

**La représentation de la Seconde Guerre mondiale dans le
roman français (1945-2001)**

par
Yan Hamel

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Docteur ès arts
en Études françaises

mars 2005

© Yan Hamel, 2005



PQ

35

UB4

2005

V. 008

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Mémoires et déchirements : la représentation de la Seconde Guerre mondiale
dans le roman français (1945-2001)

présentée par :

Yan Hamel

à été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Élisabeth Nardout-Lafarge
président-rapporteur

Pierre Popovic
directeur de recherche

Marie-Pascale Huglo
membre du jury

Rainier Grutman
examineur externe

Paul Létourneau
représentant du doyen de la FES

Résumé

Adaptant le concept sociologique de «mémoire collective» défini par Maurice Halbwachs aux besoins de l'étude des formes romanesques, cette thèse propose une analyse sociocritique de vingt romans français portant sur la Seconde Guerre mondiale publiés entre 1945 et 2001. Les textes retenus sont *Le sang des autres* (1945) de Simone de Beauvoir, *Mon village à l'heure allemande* (1945) de Jean-Louis Bory, *Le piège* (1945) d'Emmanuel Bove, *Éducation européenne* (1945) de Romain Gary, *Drôle de Jeu* (1945) de Roger Vailland, *Les armes de la nuit* (1946) suivi de *La puissance du jour* (1951) de Vercors, *Pompes funèbres* (1947) de Jean Genet, *Uranus* (1948) de Marcel Aymé, *Le hussard bleu* (1950) de Roger Nimier, *Féerie pour une autre fois I et II* (1951 et 1954) de Céline, *Un balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq, *La route des Flandres* (1960) de Claude Simon, *Le grand voyage* (1963) de Jorge Semprun, *La ronde de nuit* (1969) de Patrick Modiano, *Le roi des Aulnes* (1970) de Michel Tournier, *Allemande* (1973) de François Nourissier, *La douleur* (1985) de Marguerite Duras, *Des hommes illustres* (1993) de Jean Rouaud, *La compagnie des spectres* (1997) de Lydie Salvayre et *Requiem pour l'Est* (2000) d'Andrei Makine.

L'analyse conduit à diviser le corpus en quatre catégories qui définissent les quatre grands types de représentation romanesque de 1939-45 : le roman résistancialiste, le roman anti-résistancialiste, le roman de la conscience inquiète et le roman de la mémoire auto-réflexive.

L'étude démontre que chacun des types de roman passe par une réactualisation particulière de la guerre afin de défendre une vision spécifique de l'être humain, de la société, de la nation et de la littérature. Les romans contribuent ainsi à construire des «mémoires collectives» de la guerre, c'est-à-dire des représentations de cet événement passé qui entrent en conflit avec d'autres représentations de ce même événement dans le but de conforter l'identité d'un groupe social en démontrant la pertinence des valeurs qu'il se reconnaît et en justifiant la position qu'il entend occuper dans le contexte de

l'après-guerre. D'un autre côté, elle démontre également que chacun des types de roman dévoile paradoxalement les contradictions, les failles de la pensée et les dénis à l'œuvre dans la «mémoire collective» qu'il diffuse. Ce faisant, il travaille à produire une «mémoire culturelle» de la guerre, c'est à dire un type de rapport au passé qui se joue de toutes les tentatives menées afin de réduire l'événement révolu à une signification monologique et utilitaire. Fondamentalement duel, le roman joue sur deux tableaux en apparence incompatibles : il défend un point de vue particulier sur l'événement passé, mais fragilise lui-même ce point de vue de l'intérieur.

Le genre romanesque considéré dans toute la diversité des formes qu'il a prises au cours de la seconde moitié du vingtième siècle permet de saisir l'étendue et la complexité des problèmes que la remémoration d'un événement aussi profondément traumatique que la Seconde Guerre mondiale pose à la fois à la société française contemporaine et à la littérature.

Mots clés : Littérature, France, Roman, Sociocritique, Deuxième, Guerre, Mondiale, Mémoire, Collective, Idéologies

Abstract

Adapting the sociological concept of "collective memory" defined by Maurice Halbwachs for the needs of the study of fictions, this thesis proposes a socio-critical analysis of twenty french novels about World War II published between 1945 and 2001. *Le sang des autres* (1945) by Simone de Beauvoir, *Mon village à l'heure allemande* (1945) by Jean-Louis Bory, *Le piège* (1945) by Emmanuel Bove, *Éducation européenne* (1945) by Romain Gary, *Drôle de Jeu* (1945) by Roger Vailland, *Les armes de la nuit* (1946) followed by *La puissance du jour* (1951) by Vercors, *Pompes funèbres* (1947) by Jean Genet, *Uranus* (1948) by Marcel Aymé, *Le hussard bleu* (1950) by Roger Nimier, *Féerie pour une autre fois I and II* (1951 and 1954) by Louis-Ferdinand Céline, *Un balcon en forêt* (1958) by Julien Gracq, *La route des Flandres* (1960) by Claude Simon, *Le grand voyage* (1963) by Jorge Semprun, *La ronde de nuit* (1969) by Patrick Modiano, *Le roi des Aulnes* (1970) by Michel Tournier, *Allemande* (1973) by François Nourissier, *La douleur* (1985) by Marguerite Duras, *Des hommes illustres* (1993) by Jean Rouaud, *La compagnie des spectres* (1997) by Lydie Salvayre and *Requiem pour l'Est* (2000) by Andreï Makine make up the corpus.

The analysis brought to divide this corpus in four categories, which define all of the four types of the 1939-45's french fictions: the resistancialist novel, the anti-resistancialist novel, the anxious mind's novel and the auto-reflexive memory's novel.

The study demonstrates that every type of novel passes by a particular update of the war that defends a specific vision of human being, society, nation and literature. The novels contribute in this way to built some "collective memories" of the war, that is to say some representations of this past event that enters in conflict with other representations of the same event in order to reinforce the identity of a social group, showing the pertinence of the values it recongnizes and justifying the social position it intends to occupy in the post-war context. On the other side, it also demonstrates that every type of novel reveals paradoxically the contradictions and denials presents in the "collective memory"

it constructs. Doing so, it produces a "cultural memory" of the war, that is to say a kind of relationship to the past playing with all means to reduce the bygone event to a simplistic and utilitarian signification. Fundamentally dualistic, the novel plays on two apparently incompatibles counts: it defends a particular point of view on the past event, but it also weakens this point of view from the inside.

The great diversity of the french works of fiction published in the second half of the twentieth century allows one to seize the extent and the complexity of the problems the remembering of an event as traumatizing as World War II poses simultaneously to french contemporan society and to literature.

Key words: Literature, France, Novel, Sociocriticism, Second, World, War, Collective, Memory, Ideologys

Remerciements

Cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans l'implication constante de Pierre Popovic, mon directeur de recherche, et sans l'extrême générosité dont il a fait preuve à mon endroit au cours des dernières années. Il est non seulement le sociocriticien hors-pair, le redoutable lecteur et le professeur de style à qui je dois tout sur le plan académique, mais encore bien davantage : un modèle d'ouverture d'esprit, d'honnêteté et de rigueur intellectuelle qui donne à mes yeux un sens concret au mot «engagement».

Benoît Denis m'a chaleureusement accueilli à l'Université de Liège. Les nombreuses conversations que nous avons eues à propos de littérature, de politique et de sociologie ont été d'un apport considérable pour ce travail et le seront encore pour ceux qui suivront.

Benoît Melançon a guidé mes premiers pas dans l'univers parfois déroutant de l'édition. En plus de faire preuve d'une indépassable minutie en matière de correction linguistique dont j'ai encore beaucoup à apprendre, il sait, mieux que quiconque, trouver matière à sourire dans les situations en apparence les plus désespérantes. Travailler à ses côtés fut un privilège pour le moins aussi agréable que formateur.

Michel Biron a été un professeur attentif et encourageant qui m'a apporté une aide précieuse à plusieurs reprises. Je lui dois entre autres d'avoir pu poser une corde québécoise à mon arc.

Hans-Jürgen Greif fut le premier à croire en mes travaux. C'est en premier lieu grâce à lui que j'ai pu entreprendre cette thèse.

Rainier Grutman a accepté de me recevoir et de me superviser à l'Université d'Ottawa l'année prochaine. Son appui et sa bienveillance me permettront de poursuivre des travaux de recherche au-delà du doctorat.

Michel Lacroix, Maxime Prévost, Geneviève Lafrance, Pascal Brissette et tous les camarades du Collège de sociocritique de Montréal ont été de valeureux compagnons d'armes. Au fil des années, des discussions, des colloques et des journées d'études souvent fort animées, l'amitié et la convivialité n'ont jamais passé en second après leurs exigences pourtant très hautes à l'endroit des productions de l'esprit et de la vie universitaire.

Jocelyne, Bruno et Josiane m'ont supporté depuis les tout premiers débuts. Plus que quiconque, c'est eux qui m'ont donné à cœur de me dépasser. J'espère ne pas les avoir déçus.

Kathy a été avec moi d'une patience infinie jusqu'à ce que je termine ce travail. C'est maintenant fait, ce qui n'aurait pas été possible sans elle. C'est dans son amour, dans la lumière de son regard et de ses sourires que j'ai trouvé le courage de continuer jusqu'au bout.

Minute après minute, Ingrid a salué la moindre de mes actions par un bâillement, un ronron, un miaulement désapprobateur ou un coup de patte vindicatif. Elle a été un incomparable maître de détachement.

Les fonds du FQRSC et du CRSH, ainsi que le Département d'études françaises et que la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal m'ont octroyé des bourses grâce auxquelles j'ai pu me concentrer pleinement sur les travaux de recherches et sur la rédaction de cette thèse.

Que tous-en soient vivement remerciés.

Table des matières

Page de titre.....	i
Identification du jury.....	ii
Résumé en français et mots clés en français.....	iii
Résumé en anglais et mots clés en anglais.....	v
Remerciements	vii
Table des matières.....	ix
Liste des abréviations	xii

Introduction 1

I. La Seconde Guerre mondiale en France de 1945 à nos jours	2
II. Un problème de mémoire collective	6
III. Romans, mémoires et Seconde Guerre mondiale: une approche sociocritique.....	17
IV. La constitution du corpus.....	24

Chapitre 1: Les héros de la Résistance..... 27

I. Les demandes mémorielles de l'immédiat après-guerre	28
II. Le roman résistancialiste et ses matrices narratives	38
III. Poétique du roman résistancialiste	50
A. Auto-réflexivités, mises en abyme.....	54
B. Un temps particulier.....	59
C. Les personnages.....	74
1. Les malfaiteurs	79
2. Les victimes.....	90
3. Les bienfaiteurs	95

D. L'action et la justice	112
IV. Cohérence et ouvertures du roman résistancialiste	129
 Chapitre 2: La guerre des médiocres	141
I. Le roman considéré comme une réponse	142
II. Stratégies d'énonciation	152
III. Les motifs de l'anti-résistancialisme	161
A. Une guerre si douce	161
B. Visions de l'humanité.....	176
1. La personne humaine	176
2. La société.....	187
3. La nation	191
C. Les Résistants	195
D. La politique des partis: l'exemple d' <i>Uranus</i>	203
E. Les meilleurs des Hommes	211
F. Les représentations de la littérature	223
IV. Renverser l'anti-résistancialisme: <i>Le roi des Aulnes</i>	235
 Chapitre 3: La conscience inquiète	246
I. La guerre, un motif poétique	247
II. La forme négative de l'engagement.....	259
III. Disséminations	271
A. La conscience à la dérive	271
B. La société atomisée	290

IV. Compromissions.....	303
-------------------------	-----

V. Écrire la catastrophe	321
--------------------------------	-----

Chapitre 4: La mémoire de la mémoire	335
--	-----

I. Des romans du présent.....	336
-------------------------------	-----

II. Confusions	351
----------------------	-----

A. Plasticités temporelles	351
----------------------------------	-----

B. Délitements des espaces et des décors romanesques	371
--	-----

C. Écrire l'indistinction: <i>La route des Flandres et La compagnie des spectres</i>	381
---	-----

III. Transmissions.....	391
-------------------------	-----

A. Les communications brouillées.....	393
---------------------------------------	-----

B. Fonctions sociales du langage romanesque en contexte de remémoration.....	414
---	-----

Conclusion	435
------------------	-----

I. Guerre des romans	436
----------------------------	-----

II. Guerre du roman.....	442
--------------------------	-----

Bibliographie	446
---------------------	-----

Liste des abréviations utilisées

A : François Nourissier, *Allemande*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1973, coll. «Le livre de poche», 408 p.

AN et PS : Vercors, *Les armes de la nuit* et *La puissance du jour*, Paris, Éditions du Seuil, 1997 [1951], coll. «Points», 265 p.

BF : Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958, 253 p.

CS : Lydie Salvayre, *La compagnie des spectres*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, coll. «Points», 187 p.

D : Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, 1985, coll. «Folio», 217 p.

DJ : Roger Vailland, *Drôle de jeu*, Paris, Buchet-Chastel, 1945, coll. «Le livre de poche», 433 p.

ÉE : Romain Gary, *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, 1956 [1945], coll. «Folio», 281 p.

FI et FII : Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois I et II*, Paris, Gallimard, 1952 et 1954, coll. «Folio», 632 p.

GV : Jorge Semprun, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963, coll. «Folio», 278 p.

HB : Roger Nimier, *Le hussard bleu*, Paris, Gallimard, 1950, coll. «Folio», 434 p.

HI : Jean Rouaud, *Des hommes illustres*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, coll. «Double», 173 p.

MV : Jean-Louis Bory, *Mon village à l'heure allemande*, Paris, Flammarion, 1945, 307 p.

P : Emmanuel Bove, *Le piège*, Paris, Gallimard [Éditions de La Table Ronde], 1986 [1945], coll. «L'imaginaire», 215 p.

PF : Jean Genet, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 1953 [1947], coll. «L'imaginaire», 306 p.

RA : Michel Tournier, *Le roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, coll. «Folio», 599 p.

RE : Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, Paris, Gallimard, 2000, coll. «Folio», 361 p.

RF : Claude Simon, *La route des Flandres*, suivi de «Le tissu de mémoire» par Lucien Dällenbach, Paris, Éditions de Minuit, 1960, coll. «Double», 316 p.

RN : Patrick Modiano, *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969, coll. «Folio», 155 p.

SA : Simone de Beauvoir, *Le sang des autres*, Paris, Gallimard, 1945, coll. «Folio», 309 p.

U : Marcel Aymé, *Uranus*, Paris, Gallimard, 1948, coll. «Folio», 376 p.

Introduction

I. La Seconde Guerre mondiale en France de 1945 à nos jours

Au cours des soixante dernières années, la Seconde Guerre mondiale a été en France l'objet d'une attention constante. Romanciers, dramaturges, cinéastes, journalistes d'enquête, historiens, sociologues, avocats et politiciens ont proposé des réexamens et des réécritures successives des événements. Qu'ils aient ressassé du déjà connu ou qu'ils aient dévoilé de nouveaux aspects du conflit, qu'ils se soient intéressés à la guerre dans son ensemble ou qu'ils aient privilégié l'une de ses parties, ils ont tous contribué à produire un ensemble de représentations hétérogènes et multiformes. Il s'agit là d'un travail discursif intense et soutenu qui renseigne non seulement sur la guerre, mais aussi sur les différents contextes sociaux au sein desquels elle a été représentée. Pour ceux qui acceptent de suivre l'historien Krzysztof Pomian, selon qui une «époque révolue se met, quand vient son heure, à fonctionner comme un écran sur lequel les générations qui se suivent peuvent projeter, en les objectivant, leurs contradictions, leurs déchirements, leurs conflits¹», il ne fait aucun doute que la Seconde Guerre mondiale est devenue l'un de ces événements clés, dont le souvenir a marqué et marque encore la société française. Dans *Le syndrome de Vichy*², Henry Rousso a démontré que de nombreuses mémoires de la guerre se sont constituées au fil des décennies et des générations, ceux qui se remémorent cherchant sans y parvenir à ramener le souvenir de cette période à une signification claire, afin de justifier les choix politiques, militaires, économiques et culturels du moment. Tout se passe comme si la collectivité nationale et les groupes dont elle se compose devaient sans cesse fonder leur raison d'être sur une nouvelle inspection et une réactualisation de ce conflit au cours duquel la France a d'abord subi la défaite la plus foudroyante de son histoire avant de devenir le terrain d'une

¹ Krzysztof Pomian, «Les avatars de l'identité historique», *Le Débat*, n° 3, juillet-août 1980, p. 117.

² Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 414 p.

véritable guerre civile où se sont affrontées trois des grandes options politiques du siècle (démocratie parlementaire, communisme, fascisme). Les rapports entre les discours et les représentations issus du communisme, du gaullisme, de Mai 68, de la Nouvelle droite, du mitterrandisme, de la Gauche plurielle et de la mouvance néo-gaulliste chiraquienne, pour ne citer que quelques-uns des foyers idéologiques les plus importants, révèlent comment l'attribution d'un sens à ce passé sans cesse visité et revisité demeure un enjeu du présent.

Les rappels et les représentations de la Seconde Guerre mondiale dans le discours social³ français de 1945 à nos jours ont connu une extraordinaire fortune. Quiconque voudrait retrouver des événements historiques ayant suscité une telle surenchère de paroles, de manière aussi constante et sur une aussi longue durée devrait remonter, au moins, à la Révolution française et à l'épopée napoléonienne. Comme ces dernières, 1939-45 a été et est encore considérée comme l'une de ces rares périodes cataclysmiques qui marquent, dans le devenir du pays, la fin d'une époque et le début d'une autre.

Dans la présentation d'un numéro de la revue *Études françaises* intitulé «Guerres, textes, mémoire», Élisabeth Nardout-Lafarge postule qu'«à divers degrés, de manière plus ou moins perceptible, il y a toujours de la guerre au fondement des identités dans lesquelles, tant bien que mal, nous nous reconnaissons⁴.» Il faut ajouter que, avant d'être forgées et de se perpétuer par la guerre ou par le souvenir de la guerre, les identités sont profondément ébranlées par les conflits armés, surtout lorsque ceux-ci ne se concluent pas par une victoire entière. L'identité ne se trouve pas d'emblée dans la guerre; un travail de (re)construction doit être mené à bien avant que

³ Le terme de «discours social» a été emprunté à Marc Angenot, qui le définit de la manière suivante : «[A]ppelons “discours social” [...] les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible — le narrable et l'opposable — et assurent la division du travail discursif.» (Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, p. 13.)

⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, «Présentation», *Études françaises* – «Guerres, textes, mémoire», vol. 34, n° 1, printemps 1998, p. 3.

celle-ci puisse servir à (ré)affirmer l'existence et la valeur de celle-là. Et c'est bien ce qui arrive avec les représentations de 1939-45 en France : le conflit a ébranlé de manière durable les principales assises de la pensée et de la culture, tout particulièrement celles qui fondent, pour chacun, la possibilité de se reconnaître dans une identité collective valorisante.

Une fois révolu, le second conflit mondial s'est mis à fonctionner «comme un écran» sur lequel des générations successives ont «objectivé» — pour reprendre les mots de Pomian — l'idée d'un effondrement majeur. L'entrée des panzers sur le territoire hexagonal, les «années noires» qui ont suivi, la Libération principalement due aux armées anglo-américaines ont profondément touché l'identité collective française. Cette idée a été exprimée de manière parfaitement explicite par Daniel Rondeau dans son dernier roman, lequel raconte les espoirs et les désillusions suscités par différentes formes de l'engagement d'extrême-gauche au vingtième siècle. Au moment de la défaite française de 1940, le narrateur décrit en discours indirect libre ce dont Pierre Perrignon — l'un des deux héros — prend conscience :

La France, mère des arts, des armes et des lois, que chantait le poète Joachim Du Bellay, le doux pays des maisons, des vergers et des jardins, la France ne répondait plus. Nul écho de sa voix rassurante dans les rangs des fuyards qui n'entendaient que le bruit de leur fuite. On leur avait dit qu'il ne fallait pas mourir pour Dantzig, ni pour l'Autriche ni pour les Tchèques. Et ils se retrouvaient vaincus et humiliés, comme les Polonais, comme les Tchèques, et comme les Autrichiens⁵.

Près de six décennies auparavant, Jean-Paul Sartre n'avait pas un point de vue bien différent. Dans le troisième tome des *Chemins de la liberté*, Mathieu Delarue pense en ces termes à ce que la défaite de son pays signifie pour lui et ses compatriotes :

C'est marrant, pensa Mathieu. Oui, c'est marrant. Il regarde dans le vide, il pense : «Je suis français», et il trouve ça marrant, pour la première fois de sa vie. C'est *marrant*. La France, nous ne l'avions jamais vue : nous étions dedans, c'était la pression de l'air, l'attraction de la terre, l'espace, la visibilité, la certitude tranquille que le

⁵ Daniel Rondeau, *Dans la marche du temps*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2004, p. 587-588.

monde a été fait pour l'homme; c'était tellement naturel d'être français, c'était le moyen le plus simple, le plus économique de se sentir universel. Il n'y avait rien à expliquer : c'était aux autres, aux Allemands, aux Anglais, aux Belges d'expliquer par quelle malchance ou par quelle faute ils n'étaient pas tout à fait des hommes. À présent, la France s'est couchée à la renverse et nous la voyons, nous voyons une grande machine détraquée et nous pensons : «C'était ça.» Ça : un accident de terrain, un accident de l'histoire. Nous sommes encore Français, mais ça n'est plus naturel. Il a suffi d'un accident pour nous faire comprendre que nous étions accidentels⁶.

Dans la marche du temps et *La mort dans l'âme* montrent que juin 1940 a été le point de passage brutal d'un état de l'imaginaire collectif vieux de plusieurs siècles — la référence à Du Bellay chez Rondeau le fait remonter au moins à la Renaissance — dans lequel la France représentait l'un des états les plus avancés de la civilisation et de la culture mondiales, vers un nouvel état de l'imaginaire collectif qui la montre désormais plus fragile, moins cohésive, moins sûre de sa place dans l'Histoire. Par l'entremise de héros directement confrontés à la désagrégation de l'identité collective qui leur permettait jusqu'alors de se définir eux-mêmes, les deux romans mettent également en évidence le profond désarroi individuel qui accompagne la catastrophe. Ces textes laissent entendre que, en détruisant une image idéalisée de la collectivité, la défaite de 1940 désoriente chacun en le blessant intimement dans son identité et son amour-propre. Ils manifestent aussi, par leur existence même, le désir commun à plusieurs générations d'exercer une forme de maîtrise sur l'événement et sur ses séquelles par le recours à la mise en récit.

⁶ Jean-Paul Sartre, *La mort dans l'âme*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1981 [1949], p. 1178. (L'auteur souligne.)

II. Un problème de mémoire collective

Pour la majorité de ceux qui en parlent, qui écrivent à son propos et qui la racontent, 1939-45 appartient moins aux domaines de l'Histoire et du savoir scientifique qu'à celui de la mémoire collective⁷. D'événement historique réel, mais révolu, la Seconde Guerre mondiale passe à partir de 1945 au statut d'image constamment réactivée à partir de laquelle chacun est plus ou moins tenu de prendre position.

La mémoire est certainement la forme la plus importante de la relation que les êtres humains peuvent entretenir avec leur passé. Elle instaure, vis-à-vis du révolu, un rapport non pas scientifique et objectivant, tel celui qu'aurait idéalement voulu établir la reconstitution historique positiviste, mais, au contraire, un rapport intime, immédiat et ouvertement passionnel. Image du passé à l'œuvre dans le présent, elle joue un rôle de premier plan dans la possibilité qui est offerte à chacun de savoir qui il est. Elle permet à chaque personne de se reconnaître une individualité et de savoir quelles sont les circonstances par lesquelles cette individualité en est venue, dans la durée, à se constituer, se maintenir et/ou se transformer. À l'exception de cas individuellement ou socialement pathogènes, la mémoire donne à la fois une signification et une justification au sujet, au monde, ainsi qu'à la place occupée par le sujet dans le monde. Elle n'est pas une conservation fidèle et exhaustive du réel, mais une construction — sélection d'éléments et hiérarchisation des éléments retenus — effectuée dans un but identitaire. Pas ou très peu de gratuité dans le souvenir : pour celui qui en est le dépositaire, la mémoire sert le plus souvent à s'emparer d'une place et à se

⁷ À propos des distinctions qui doivent être établies entre Histoire et mémoire (deux domaines qui ne sont toutefois pas exempts de mélanges et d'interactions diverses), voir Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, 409 p.; Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux», dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire I : la République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVII-XLII; Tzvetan Todorov, «La mémoire devant l'histoire», *Terrain*, n° 25, septembre 1995, p. 101-112.

donner des droits. La préservation mémorielle du passé est donc d'une importance capitale, puisque la perte de ce passé équivaut à la dissolution, parfois irrémédiable, de l'identité, c'est-à-dire de toute possibilité pour un individu ou un groupe de se reconnaître, au sein du monde et de la société, une quelconque forme de singularité.

Fidèle disciple de Durkheim, Maurice Halbwachs fut le premier à démontrer que, même dans un domaine d'apparence aussi strictement individuel et intime que la mémoire, rien ne pouvait échapper à l'influence exercée par la dimension sociale de l'existence : ni l'événement passé, objet de la remémoration; ni le moment présent, contexte de l'acte de remémoration; ni les «cadres sociaux de la mémoire⁸», ces points de repère temporels, spatiaux, langagiers et éthiques sans lesquels aucun acte de remémoration ne pourrait être effectué. Le souvenir est toujours, pour au moins une part, relatif à l'existence de collectivités plus ou moins homogènes et structurées dans lesquelles l'individu est ou a été intégré. Les implications sociales des milieux et des circonstances dans lesquelles chacun se trouve priment dans l'ensemble des processus complexes de la mémoire et de l'oubli. Un contexte socio-historique donné, la présence autour de nous d'un groupe socialement défini influent sur notre activité mémorielle. Lors de rencontres ou de discussions avec nos proches, au moment de ruminations solitaires qui concernent toujours l'un ou l'autre des individus avec lesquels nous sommes en relation, nous nous souvenons de préférence d'un passé que nous avons partagé avec les autres membres de la communauté dont nous faisons partie, ou bien d'événements qui pourraient intéresser

⁸ Halbwachs définit la notion de «cadre social de la mémoire» de la manière suivante : «Par cadre de la mémoire nous entendons, non pas seulement l'ensemble des notions qu'à chaque moment nous pouvons apercevoir, parce qu'elles se trouvent plus ou moins dans le champ de notre conscience, mais toutes celles où l'on parvient en partant de celles-ci, par une opération de l'esprit analogue au simple raisonnement. Or, suivant qu'il s'agit de la période la plus récente que nous venons de traverser, ou d'un temps plus éloigné le nombre de faits qu'on peut retrouver de cette manière varie beaucoup. Il y a, en d'autres termes, des cadres dont les mailles sont plus ou moins serrées, suivant qu'on s'approche ou qu'on s'éloigne de l'époque actuelle.» (Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris – La Haye, Mouton, 1975 [1925], p. 129.) La notion reste souple puisque les «cadres» sont différents pour chaque groupe. Pour le groupe familial, par exemple, ils sont entre autres constitués par la succession des générations, les espaces «familiaux» (maison ancestrale, ville natale, région autrefois habitée), sans oublier les valeurs familiales (telles l'honnêteté, l'ardeur au travail, l'honneur). Ces «cadres» servent tous à la constitution de récits, grâce auxquels peut être conservée et transmise la mémoire de la famille.

directement cette communauté. Si nous nous souvenons de moments issus d'un passé plus ou moins éloigné, que ne connaissent pas les membres de la société avec laquelle nous interagissons, nous le faisons habituellement d'une manière relative à cette société :

[R]aisonner, c'est rattacher en un même système d'idées son opinion, et celles de notre entourage; c'est voir dans ce qui nous arrive une application particulière de faits dont la pensée sociale nous rappelle à tout moment le sens et la portée qu'ils ont pour elle. Ainsi les cadres de la mémoire collective enferment et rattachent les uns aux autres nos souvenirs les plus intimes. Il n'est pas nécessaire que le groupe les connaisse. Il suffit que nous ne puissions les envisager autrement que du dehors, c'est-à-dire en nous mettant à la place des autres, et que, pour les retrouver, nous devions suivre la même marche qu'à notre place ils auraient suivie⁹.

Nous ne sommes tout à fait maîtres, ni des moments où nous sommes amenés à nous remémorer, ni des moments que nous sommes amenés à nous remémorer, ni du sens que nous sommes amenés à attribuer aux moments remémorés. Nous ne nous souvenons pas de n'importe quoi n'importe quand n'importe comment.

Avant que le souvenir n'émerge, il faut que nous puissions nous replacer dans un groupe, que nous adoptions à nouveau les valeurs et les intérêts qui lui donnaient une forme et un sens. Alors seulement, il peut y avoir remémoration. C'est dire que plus la communauté est durable, plus les souvenirs qui la fondent le sont. Celui qui s'éloigne d'un groupe aura tendance à ne pas se souvenir de ce qui est considéré comme le plus important par ceux qui en sont restés membres. L'oubli résulte donc moins de l'éloignement temporel, qui agirait comme facteur d'érosion de la mémoire, que de la modification des «cadres sociaux» qui régissent l'existence des collectivités. Plus les «cadres» actuels deviennent étrangers à ceux qui modelaient notre passé, plus ce passé devient difficile d'accès.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

Il faut ajouter que notre mémoire n'est pas exclusivement meublée par des souvenirs personnels. Elle est également occupée par une multitude d'événements et d'images dont nous n'avons jamais été les témoins directs. À nos souvenirs vécus s'ajoute une masse de souvenirs transmis. Notre mémoire est peuplée en partie par des souvenirs appris par rapport auxquels il nous faut nous positionner puisqu'ils intéressent le groupe dont nous faisons partie. C'est cette transmissibilité de la mémoire, cette ouverture de notre conscience au souvenir de ce avec quoi nous n'avons jamais été en contact direct qui rend possible l'existence relativement stable des groupes et des institutions par delà la vie de leurs premiers membres. Un événement retenu par une communauté conserve un sens mémoriel — et identitaire — important bien après que la dernière personne impliquée dans cet événement ait disparu. La mémoire des faits historiques, de même que la connaissance de l'Histoire du peuple dont un individu fait partie, ne sont, le plus souvent, et pour la majorité de la population, modelées que par ce que les autres ont pu en dire. Et ce passé transmis est fixé pour chacun d'entre nous de manière à ce que nous puissions former une collectivité. Tous les appels à l'Histoire, au souvenir et au devoir de mémoire qui se retrouvent dans les arts, les médias, les discours des aînés, des moralistes et des politiciens travaillent dans ce sens. S'opère ici un processus de réorganisation de la réalité passée sans lequel il ne pourrait y avoir aucune forme de consensus ou de communauté d'opinion. Il en va de la cohésion sociale et de la possibilité, pour un groupe large ou restreint, de se rassembler autour d'un récit identitaire et d'une échelle de valeurs.

S'il faut reconnaître que la mémoire (le récit mémoriel) assure cohérence et stabilité à la société prise dans son ensemble, ainsi qu'aux différents groupes qui composent le tissu social, il ne faudrait pourtant pas croire que les représentations du passé élaborées par une collectivité restent perpétuellement les mêmes. Comme le remarque l'historien Jacques Le Goff,

la mémoire collective a été un enjeu important dans la lutte des forces sociales pour le pouvoir. Se rendre maître de la mémoire et de l'oubli est une des grandes préoccupations des classes, des groupes, des individus qui ont dominé et

dominent les sociétés historiques. Les oublis, les silences de l'histoire sont révélateurs de ces mécanismes de manipulation de la mémoire collective¹⁰.

La mémoire, sa constitution, son maintien et ses successives transformations sont objets de luttes : elles dépendent directement des rapports de force, des hégémonies discursives et des reconfigurations périodiques du pouvoir qui structurent (ou déstructurent) un espace sociopolitique donné. Un état de société est en fait aux prises, en ce qui concerne le mémoriel, avec au moins deux forces divergentes : l'une, centripète, cherche à rassembler les individus autour d'une vision hégémonique du passé; l'autre, centrifuge, tend à constituer des mémoires particulières pour tous les groupes en présence. Chacune de ces mémoires groupusculaires peut, si elle devient assez forte et répandue, chercher à s'imposer comme *la* mémoire référentielle reconnue par l'ensemble du social. De manière paradoxale, chacun des groupes qui composent la société participe à la fois de la *mémoire nationale* commune (qui n'est jamais définitivement fixée) et d'une *mémoire collective* distincte (qui ne l'est pas davantage).

Au sein d'une société, le mémoriel est un espace topographique instable, dont la structuration interne ne peut jamais, sauf exceptions, se figer complètement. Dans son ensemble, il peut donner lieu à des mariages heureux, à des affrontements sans merci ou à d'éphémères compromis. Cette manière de concevoir les interactions sociales entre les mémoires collectives n'est pas incompatible avec les notions bourdieusiennes de champ, de distinction et de capital symbolique. C'est d'ailleurs à un sociologue ouvertement influencé par la pensée de Pierre Bourdieu, Michael Pollak, que nous devons la meilleure élaboration théorique de cette topographie sociale du mémoriel. Les mémoires collectives se définissent les unes par rapport aux autres selon leurs importances respectives et les modalités de leurs rencontres :

La mémoire, cette opération collective des événements et des interprétations du passé qu'il s'agit de sauvegarder, s'intègre [...] dans des tentatives plus ou moins

¹⁰ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 107.

conscientes de définir et de renforcer des sentiments d'appartenance et de frontières sociales entre collectivités de tailles différentes : partis, syndicats, Églises, villages, régions, clans, familles, nations, etc. La référence au passé sert à maintenir la cohésion des groupes et des institutions qui composent une société, à définir leur place respective, leur complémentarité mais aussi les oppositions irréductibles¹¹.

Cette logique de rencontres, d'affrontements et de dominations est en grande partie régie par les possibilités de communication, c'est-à-dire de transmission dont disposent chacun des groupes en présence. D'après Henry Rousso, la mémoire collective est transmise par des «vecteurs», c'est-à-dire, selon la définition qu'il en donne, par

tout ce qui propose une reconstruction volontaire de l'événement, à des fins sociales. Qu'elle soit consciente ou non, qu'elle délivre un message explicite ou implicite, les nombreuses représentations de l'événement participent toutes à la définition d'une mémoire collective¹².

Il va sans dire que ces «vecteurs» n'ont pas tous la même puissance et la même efficacité. Aucune symétrie n'est envisageable dans les rapports de force qui peuvent opposer une mémoire nationale qui contrôle l'apprentissage scolaire et qui monopolise une très large part des réseaux de diffusion de l'information disponible au sein de l'espace public, et l'ensemble des mémoires que Pollak nomme «souterraines» (mémoires de la honte, de ce qui, pour un temps, est indicible, innommable). Celles-ci sont condamnées à une transmission aléatoire, le plus souvent secrète, jusqu'à ce que se présentent des circonstances sociales et politiques plus favorables :

Les souvenirs interdits [...], indicibles [...] ou honteux [...] sont transmis dans des structures de communications informelles ou associatives tout en restant inaperçus de la société environnante. Là encore, les souvenirs se modifient, en fonction de ce qui se dit au présent, en réaction à ce qui se dit autour de soi; en fonction des conditions matérielles de transmission (support oral ou

¹¹ Michael Pollak, «Mémoire, oubli, silence», dans *Une identité blessée : études de sociologie et d'histoire*, Paris, Éditions Métailié, 1993, p. 29.

¹² Henry Rousso, *op. cit.*, p. 251.

écrit, institutionnel ou clandestin) et, à plus long terme, des rapports entretenus entre générations¹³.

Puisque la tendance à l'hégémonie de la mémoire nationale ne se réalise jamais totalement (sauf, peut-être, en régime totalitaire), pratiquement tous les événements mémorisés sont, simultanément, l'objet de multiples reconstructions mémorielles divergentes. Tous les groupes se souviennent du passé selon un point de vue qui est relatif, non seulement à leurs spécificités, mais aussi à la particularité du contexte au cours duquel est opérée la remémoration. Chaque groupe retient de l'événement quelques images particulières, qu'il intègre dans un récit particulier, lequel est constamment récrit au fil du temps et des circonstances qui lui sont plus ou moins favorables. Tout événement de portée nationale, ou même locale, est de la sorte l'objet de différentes remémorations en nombre équivalent à ce qu'il peut y avoir, à une époque donnée, d'idéologies et d'intérêts collectifs divergents.

Une telle multiplicité des versions d'un même passé nous place devant un problème de taille, celui de savoir comment se positionnent les individus par rapport à toutes les divergences, à toutes les images et à tous les récits du passé auxquels ils sont confrontés quotidiennement. Chacun fait partie d'un nombre plus ou moins important de collectivités dont les intérêts, et partant les mémoires, ne sont pas les mêmes. Il n'est donc à peu près pas possible de se rallier inconditionnellement à l'une des versions qui sont données du passé et de tenir toutes les autres pour fausses. Que des gens forment un groupe ne les amène pas tous obligatoirement à adopter une vision absolument identique de ce groupe, de son identité et de sa mémoire. Comme celle de la société, qui est divisée, la mémoire des collectivités est fragmentée par les différences d'habitus qui distinguent ses membres. Dans chacun de ces deux grands ouvrages sur la mémoire et la société, le problème a retenu l'attention de Halbwachs :

¹³ Michael Pollak, *art. cit.*, p. 27.

[S]i la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe. De cette masse de souvenirs communs, et qui s'appuient l'un sur l'autre, ce ne sont pas les mêmes qui apparaîtront avec le plus d'intensité à chacun d'eux. Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que j'entretiens avec d'autres milieux. Il n'est donc pas étonnant que, de l'instrument commun, tous ne tirent pas le même parti. Cependant lorsqu'on essaie d'expliquer cette diversité, on en revient toujours à une combinaison d'influences qui, toutes, sont de nature sociale¹⁴.

Nous devons reconnaître l'existence de groupes qui entretiennent tous une mémoire distincte, mais ne pouvons pas aller jusqu'à considérer chacune de ces mémoires collectives comme un bloc imperméable aux reconstructions du passé effectuées à l'extérieur.

Est-ce dire que, puisque les individus ne peuvent faire l'économie d'une appartenance simultanée à plus d'une fraction de la formation sociale, il faut considérer que la société moderne, éclatée et abstraite, oblige chacun à mener une existence compartimentée, atomisée et plusieurs fois schizophrénique ? Faut-il que chacun efface constamment le sens anciennement attribué au passé afin d'adopter les nouvelles versions imposées par les milieux qu'il fréquente successivement ?

Sans sombrer dans une vision aussi alarmiste (mais sans prétendre que cette vision soit complètement fausse), il est possible d'adopter un autre point de vue, selon lequel les personnes sont des êtres relativement souples, capables de trouver une place et de se doter d'une identité particulière au sein des mémoires et des appartenances entre lesquelles elles sont constamment tiraillées. La multiplicité peut être positive; elle peut signifier l'existence, chez l'individu, d'une indépendance partielle par rapport à chacun des groupes côtoyés. Le rapport à l'identité et à la mémoire peut se

¹⁴ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 [1950], p. 33.

réaliser sur un mode ludique et irrévérencieux. En régime démocratique et dans les contextes favorisant le jugement critique du plus grand nombre, chacun a la possibilité de jouer avec les mémoires collectives qui cherchent à déterminer son rapport au passé. La complexité du monde dans lequel vit une personne lui permet de se dégager des stéréotypes et des poncifs simplificateurs mis en circulation par les groupes qui font pression sur elle. Plutôt que de parler d'un rapport au passé forcément pathogène à partir du moment où la mémoire ne peut être ramenée par l'individu ou par le groupe à un récit monologique (sans par ailleurs ignorer ce que pourrait contenir de risque potentiel un rapport au passé dont l'éclatement serait poussé à l'extrême), il est possible de reconnaître que les gens disposent du pouvoir de se construire une mémoire hybride, composée à partir des divergences qui distinguent les mémoires collectives les unes des autres.

Ici, les productions culturelles, notamment le roman, genre discursif le plus ouvertement polyphonique, jouent un rôle de premier plan. C'est ce que postule par exemple Régine Robin dans *Le roman mémoriel*¹⁵, prenant appui sur une conception du texte littéraire dont les pourtours avaient été esquissés avant elle par Henri-Pierre Jeudy :

[U]ne des contradictions dans la gestion des patrimoines apparaît avec le lien d'évidence qui est établi entre mémoires collectives et identités culturelles. En effet, la puissance de toute forme de la mémoire ne tient-elle pas [...] au rapport ludique et subversif entretenu avec l'identitaire ? La mémoire ne cesse de se jouer de l'identité tout en composant avec elle. Pour quiconque, l'intérêt porté au souvenir ne devient principe de jouissance que dans la confusion des évocations, dans ce brouillage qui appelle d'autres souvenirs, même si la recherche de la vérité ou de l'authenticité en est l'apparente finalité¹⁶.

L'œuvre d'art trouverait ici l'une de ces applications, peut-être l'une de ces fonctions les plus spécifiques. Comme le remarque toujours Jeudy :

¹⁵ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, 1989, p. 49-59.

¹⁶ Henri-Pierre Jeudy, *Mémoires du social*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 30.

La littérature exalte [...] l'idée de l'invention d'une mémoire. Cette indétermination de l'origine, cette construction de récits au cours desquels les personnages se créent leurs propres histoires qui s'imbriquent les unes dans les autres et qui simulent toutes les fictions de l'identité sont devenus des principes mêmes de l'écriture. Le jeu avec la mémoire et l'identité n'est pas extérieur au mouvement de la connaissance, il est présent dans toute opération de reconstitution. Le plaisir de retrouver et de perdre l'origine appartient à toute démarche ontologisante¹⁷.

Puisqu'il est possible d'envisager les mémoires de différentes façons, soit d'une manière contraignante, soit d'une manière ludique et irrévérencieuse, force est de considérer qu'elles peuvent être de différents types. Dans *Le roman mémoriel*, Régine Robin propose une classification des genres de la mémoire qui a le mérite de prévenir toute tentation de simplifier le mémoriel en subsumant d'une manière trop mécanique et déterministe les acteurs individuels aux groupes dont ils font partie. Parmi les différents types de rapport au passé qui s'offrent à l'individu, elle identifie :

1. la *mémoire nationale*, récit officiel du passé imposé par les autorités en place dans une situation socio-historique donnée, laquelle assure la cohésion de l'ensemble de la société par-delà les différents groupes concurrents qui la composent;
2. la *mémoire savante* (historique), qui s'applique à reconstruire le passé, non pas d'une manière passionnelle, mais scientifique, autocritique, dans le but (idéal) d'en donner la représentation la plus objective possible;
3. la *mémoire collective* proprement dite, relative aux groupes, à leurs identités et à leurs luttes;
4. la *mémoire culturelle*, agencement opéré par chaque individu entre, d'une part, l'ensemble de ses connaissances culturelles et, d'autre part, les trois types de mémoire précédents.

Cependant, si elles sont à ce point poreuses et malléables qu'elles en viennent à être reconfigurées d'une manière particulière par chaque personne, dans quelle mesure pouvons-nous continuer à parler de mémoires

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

collectives ? Quels sont les moyens par lesquels il est possible d'identifier et de saisir de semblables mémoires, dès lors que les producteurs de traces mémorielles sont relativement libres par rapport aux groupes ? Où se situe la part du collectif dans le souvenir raconté ou représenté ? Comment, par exemple, trouver la présence de la mémoire d'un groupe dans un roman ?

Chose certaine, pour celui qui veut les analyser à partir des traces qu'elles peuvent laisser dans une production textuelle, il faut éviter à tout prix de considérer les mémoires collectives comme des objets fixes, qu'il serait possible de circonscrire une fois pour toutes. S'il faut leur reconnaître une influence certaine sur les écrivains et leurs productions romanesques, nous ne devons pas tenir les mémoires collectives pour des carcans, mais plutôt pour des tendances dynamiques qui, avec d'autres mouvances (mémoire nationale, savoir culturel et savoir historique), agissent plus ou moins fortement et durablement sur les individus. Elles constituent un ensemble de tensions qui ne cessent jamais d'exercer leur action, et sur lesquelles les gens ne peuvent jamais avoir un parfait contrôle. Par leur multiplicité, elles forcent les énonciateurs à une continuelle (re)définition de leurs rapports aux groupes et au passé. Les mémoires collectives jouent ainsi un rôle essentiel, mais diffus dans toutes les formes de réactualisation du passé.

III. Romans, mémoires et Seconde Guerre mondiale : une approche sociocritique

En mettant à mal l'identité collective française, la Seconde Guerre mondiale a affecté les principaux «cadres sociaux de la mémoire» à partir desquels les Français pouvaient jusqu'alors définir leur pays et se définir eux-mêmes en tant que collectivité. C'est pour cette raison que, socialement, le souvenir du conflit a pris et prend toujours une importance considérable. Parce que les différentes réactualisations de 1939-45 montrent le pays au moment où il a été frappé, qu'elles expliquent ce qu'il est devenu, qu'elles qualifient cette agression et ce devenir à partir d'une échelle de valeurs, d'une idéologie et d'une vision du monde particulières, elles réédifient toutes à leur manière des «cadres» susceptibles de redonner une cohérence au groupe national. Par ces diverses représentations de la guerre, des factions cherchent les unes contre les autres à élaborer et à imposer de nouvelles mémoires collectives, voire une nouvelle mémoire nationale. Ce sont là différentes manières de comprendre le pays, sa population, son histoire et sa culture entre lesquelles se déroule une compétition violente : le travail mené dans l'ensemble de la société afin de rebâtir des cadres sociaux de la mémoire à partir d'un rappel de la Seconde Guerre mondiale prend la forme, après le conflit armé proprement dit, d'une lutte symbolique toujours en cours, où ce sont des images et des récits qui sont opposés les uns aux autres.

Les diverses réactualisations manifestent habituellement — de manière plus ou moins explicite selon les cas — des prises de position sur au moins trois points complémentaires, qui sont les trois principaux cadres sociaux de la mémoire mobilisés lorsqu'il est question de la Seconde Guerre mondiale en France : 1. chacune à leur façon, elles définissent quelle France a été blessée entre 1939 et 1945, quelle France a traversé le conflit et quelle France peut ou ne peut plus être retrouvée, régénérée dans le monde d'après-guerre; 2. elles défendent une manière particulière de penser l'être

humain dans son rapport au pays et au conflit armé; 3. par un mouvement auto-réflexif, elles en viennent enfin toujours à illustrer le rôle particulier qu'elles ont à jouer dans le rappel de la guerre, ainsi que dans la reconstruction simultanée d'une vision de l'être humain et de la nation.

Parmi ces multiples représentations, l'important corpus des romans issus du champ littéraire de production restreinte¹⁸ est intéressant à plus d'un égard pour celui qui cherche à saisir l'importance et la complexité du conflit discursif lié à la remémoration de 1939-45. Parce que ce champ dispose de ses propres critères d'acceptabilité, de légitimation et de distinction, qu'il jouit par le fait même d'une relative autonomie au sein de la société comme l'a démontré Pierre Bourdieu¹⁹, le roman de circuit restreint peut construire une mémoire de la guerre qui dispose elle aussi d'une relative autonomie par rapport à ce qui est dit, écrit ou montré ailleurs. Ce type de texte est un vecteur particulier qui échappe en partie au contrôle exercé par les mémoires dominantes ou hégémoniques et qui est susceptible par là même de transmettre des mémoires collectives plus marginales, celles que Michael Pollak appelle des mémoires «souterraines» ou «honteuses».

D'un autre côté, la plupart des agents engagés dans le champ de production restreinte prêtent à la littérature un pouvoir que Marc Angenot a résumé avec la perspicacité teintée d'ironie qui lui est habituelle : «faire communier [le lecteur] esthétiquement avec l'auteur dans le sentiment d'une conquête libératrice du "vrai" (ce qui est la stratégie des œuvres à prétention novatrice)²⁰.» Cet horizon d'attente en régime de modernité, cette demande presque constante d'un dévoilement obtenu grâce à des innovations

¹⁸ Les romans destinés au grand public tels *La bicyclette bleue* (1983) de Régine Deforges et *Les patriotes* (2000) de Max Gallo ne seront pas pris en compte dans cette étude. Sans méconnaître l'intérêt d'un travail qui porterait sur l'influence que ce corpus abondant a exercé dans le conflit des mémoires collectives de la Seconde Guerre mondiale en France, il me paraît que ces textes et que leurs auteurs méritent une étude à part, étant donné qu'ils obéissent à une logique foncièrement différente de celle qui anime les agents engagés dans le champ de production restreinte.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

²⁰ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 9.

formelles et thématiques, à un travail énonciatif sur l'écart et la distanciation, l'ironie, l'ambiguïté et la polyphonie détermine en partie la production romanesque, faisant du genre l'un des principaux lieux où peuvent être élaborées ce que Régine Robin nomme des «mémoires culturelles».

Le roman de circuit restreint qui prend 1939-45 pour thème met en place des cadres sociaux de la mémoire. En proposant un point de vue particulier sur le conflit, il en vient toujours à défendre simultanément des conceptions corrélées de l'être humain, de la société, de la nation, ainsi que de la littérature romanesque et de la fonction qu'elle doit ou devrait remplir. Par sa polyphonie et son ambiguïté, plus ou moins grandes selon les cas, ce type de texte rend cependant perceptible le caractère hypercontradictoire de la Seconde Guerre mondiale et de ses remémorations. Dans le roman, genre qui implique une durée évolutive au sein de laquelle se heurtent différentes quêtes actantielles et différents points de vue, les cadres sociaux qui étayent une mémoire et une collectivité ne sont jamais donnés d'emblée, mais résultent d'un devenir, ainsi que d'un ensemble complexe de mutations, d'oscillations et d'affrontements entre des options opposées. S'il lui arrive souvent de hiérarchiser les voix, d'en discréditer quelques-unes au profit d'autres qu'il valorise, comme l'ont démontré entre autres les travaux de Philippe Hamon, Vincent Jouve et Susan Suleiman²¹, le genre romanesque ne masque pas pour autant les ambivalences qui circulent à la fois dans sa composition d'ensemble et dans chacun des différents points de vue qu'il énonce. Il défend ainsi une vision du passé ouverte et dynamique, jamais (ou presque) totalisante et fermée. Le roman sert de la sorte non seulement à discréditer des positions mémorielles adverses comme le font à peu près tous les vecteurs d'une mémoire collective, mais aussi à mettre en place une réflexion (auto)critique sur les ambivalences, les simplifications, les dénis et les oublis qui sont à l'œuvre dans toutes les tentatives de se remémorer cet

²¹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983, 325 p.; *Id.*, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 227 p.; Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 271 p.; *Id.*, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 171 p.; Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 314 p.

événement traumatique entre tous qu'a été la Seconde Guerre mondiale. Le genre est un vecteur paradoxal qui défend une mémoire collective tout en travaillant, par la production d'une mémoire culturelle, à dévoiler les failles et les tremblements qui subsistent toujours dans le rapport que les collectivités et que les individus entretiennent avec leur passé.

Les romans qui représentent la Seconde Guerre mondiale seront tenus, au cours de cette étude, pour autant d'entités symboliques formées de propositions mémorielles complexes, autant de ces «points de passage obligés de la pensée sur le passé» révélateurs d'un état particulier du rapport que des groupes et des individus ont entretenu, non pas avec l'Histoire proprement dite, mais plutôt avec les mémoires collectives et culturelles. Le roman sera considéré comme un chantier, ou un laboratoire, à partir duquel sont construites de nouvelles images mémorielles, les successives réactualisations du passé dans le présent. Il sera tenu pour l'un des espaces où sont conservés explicitement ou de façon latente à la fois le souvenir de la guerre, le souvenir de tous les conflits liés aux différentes façons de se rappeler la guerre et le souvenir de tous les travaux discursifs qui ont été accomplis sur les mémoires de la guerre.

C'est là une manière de penser le texte romanesque qui rejoint les positions et les perspectives de la sociocritique. Selon Claude Duchet, cette approche a en effet pour objectif premier d'«avalise[r] [la notion de texte] comme objet d'étude prioritaire²²» dans l'intention de restituer sa teneur sociale au texte littéraire et de saisir la spécificité du travail que ce texte accomplit sur la doxa. La sociocritique ne propose pas une méthode figée, circonscrite une fois pour toutes et reproductible dans tous les contextes et pour toutes les œuvres analysées, mais une approche souple qui est ouverte à différentes méthodes d'analyse sociologiques et textuelles²³. Elle se définit

²² Claude Duchet, «Positions et perspectives», dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1979, p. 3.

²³ Pour une synthèse des principales approches qui ont été développées en sociocritique, voir Pierre Popovic, «Introduction», dans *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, p. 13-45. Pour une synthèse qui situe la sociocritique dans le spectre plus large de la sociologie de la littérature, voir Paul Dirkx, *Sociologie de*

avant tout par la poursuite de deux grands objectifs apparemment opposés que Marc Angenot a présentés en ces termes :

La sociocritique prétend tenir les deux bords d'un dilemme ou d'un paradoxe. D'une part, le texte littéraire est immergé dans le discours social, les conditions mêmes de lisibilité du texte ne lui sont jamais immanentes — et ceci en apparence le prive de toute autonomie. Cependant, l'attention sociocritique est vouée d'autre part à mettre en valeur ce qui fait la particularité du texte comme tel, à faire voir les procédures de transformation du discours en texte. Prélevé sur le discours social, produit selon des «codes» sociaux, le texte peut certes reconduire du doxique, de l'acceptable, des préconstruits, mais il peut aussi transgresser, déplacer, confronter ironiquement, excéder l'acceptabilité établie²⁴.

Du point de vue qui nous intéresse ici, ces phrases reviennent à dire que la sociocritique doit permettre d'analyser le travail sur des mémoires collectives et la production d'une mémoire culturelle qui sont simultanément à l'œuvre dans le roman. Par l'attention que ce type de perspective accorde aux liens d'interdépendance qui rattachent les différents aspects poétiques et structurels du texte romanesque au contexte de sa production, il est susceptible de saisir les modalités par lesquelles les mémoires collectives influent sur le texte romanesque tout en étant travaillées par celui-ci. Inversement, puisque les notions de mémoire collective et de mémoire culturelle impliquent une relation entre une représentation et un groupe social, elles peuvent remplir la fonction, essentielle à toute analyse sociocritique, de plan de médiation entre le texte et le contexte. La distinction entre mémoire collective et mémoire culturelle permet en outre d'expliquer comment le roman peut à la fois reconduire et faire bouger le doxique. Dans toutes les analyses qui seront menées dans les pages qui vont suivre, la sociocritique et la sociologie de la mémoire seront appelées à se compléter.

la littérature, Paris, Armand Colin, 2000, 176 p. et Régine Robin et Marc Angenot, *La sociologie de la littérature : un historique*, Montréal, Ciadest, 1993, 78 p.

²⁴ Marc Angenot, «Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social», dans Jacques Neefs et Maire-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 11.

En plus d'utiliser les notions de mémoire collective et de mémoire culturelle comme outils d'analyse permettant de penser historiquement le rapport paradoxal du texte littéraire au contexte de sa production, cette étude sociocritique des romans français ayant 1939-45 pour sujet n'est pas sans dette à l'endroit de la *Poétique du récit de guerre* proposée par Jean Kaempfer. Dans cet essai, l'auteur examine les œuvres de Jules César, Lucain, Agrippa d'Aubigné, Claude Simon et quelques autres qui portent sur divers affrontements, allant de la bataille de Pharsale jusqu'à la Première Guerre mondiale en passant entre autres par Waterloo et par les guerres de religion du XVI^e siècle. Attentif aux matrices narratives, au travail sur la focalisation et aux différents *topoi* qui sont mis en place dans ces textes, il dégage deux fortes traditions de la littérature de guerre. Aux auteurs de la tendance césarienne (ou classique) du récit, qui ré-ordonnent la guerre en la montrant à partir du point de vue surplombant adopté par le stratège ou le général de génie, s'opposent les auteurs de la tendance lucanienne (ou moderne), qui inventent constamment de nouvelles formes destinées à mettre en scène l'horreur à laquelle sont confrontés ceux qui se trouvent sur les champs de bataille au plus fort du cataclysme : «[L]e récit de guerre moderne entend se soustraire à tout modèle, parce que l'expérience extrême qu'il relate lui paraît se refuser à la raison; la commotion dont il doit témoigner est tellement inouïe qu'elle en devient *inénarrable*²⁵.»

De leur côté, les romans français qui représentent 1939-45 — une guerre dont Kaempfer a préféré ne pas tenir compte dans son étude²⁶ — s'affrontent sur un autre terrain. Comme nous le verrons dans la suite de cette étude, le schéma bipartite développé dans *Poétique du récit de guerre*

²⁵ Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 8. (L'auteur souligne.)

²⁶ Kaempfer n'analyse pas les textes qui représentent la Seconde Guerre mondiale parce qu'il soutient, avec raison, qu'Auschwitz confronte la conscience collective et la littérature à un type d'inénarrabilité absolument nouveau : «[L]es romans de 14-18, par leur nombre et leur variété, signalent l'accomplissement d'un genre que les horreurs de la Shoah, un quart de siècle plus tard, obligeront à se tourner vers d'autres cantons de l'inénarrable.» (*Ibid.*, p. 14.) Malheureusement, en soulignant l'indéniable unicité des textes qui parlent de la Shoah, l'auteur néglige l'existence du très grand nombre de romans qui représentent d'autres aspects de 1939-45. Il évite ainsi de se questionner sur les raisons particulières pour lesquelles ces textes-là ne peuvent pas être entièrement expliqués et correctement situés les uns par rapport aux autres grâce à la seule opposition entre récits césariens et lucaniens.

ne permettrait pas à lui seul de saisir correctement les enjeux qui sont liés, en France, à l'élaboration de mémoires de la Seconde Guerre mondiale par l'entremise de la production romanesque de circuit restreint. Aussi, il ne sera pas question, ici, de chercher à situer les textes romanesques dans l'une ou l'autre des traditions circonscrites par Kaempfer, mais plutôt de mobiliser, comme il le fait, les principaux outils élaborés par les études narratologiques et sémiotiques. Il s'agira de déterminer de quelle manière les différents romans en viennent à la fois à prendre position les uns contre les autres à propos de la guerre, de l'être humain, de la société française et de la littérature tout en mettant en question la possibilité de construire une mémoire monologique de cet événement. L'analyse des romans sera ainsi attentive à dégager les effets de sens qui sont simultanément produits par le plurilinguisme des textes, par les types de narration privilégiés, par le système du personnel romanesque, par les modes avec lesquels est ou n'est pas représentée l'intériorité des personnages, ainsi que par les jeux particuliers sur la focalisation et sur le temps narratif. Il s'agira donc, ici, de poursuivre le travail de Kaempfer en l'adaptant aux particularités de 1939-45 et en inclinant son modèle d'analyse poétique vers une sociocritique des textes.

IV. La constitution du corpus

Afin de saisir la complexité du travail effectué sur les mémoires de la guerre par le roman français de la seconde moitié du vingtième siècle, une vingtaine de textes romanesques issus du champ de production restreinte seront analysés. Relativement réduit par rapport à l'ensemble des romans français qui portent sur la Seconde Guerre mondiale²⁷, ce corpus est néanmoins d'une importance suffisante pour qu'il soit possible, à partir d'une analyse comparative entre les différents textes retenus, d'appréhender les principales constantes et les principales innovations qui ont simultanément marqué, en France, l'évolution des mémoires et des romans de la guerre. Les textes sélectionnés sont de formes, de styles et de tons aussi diversifiés que possible; ils ont été écrits par une vingtaine d'auteurs différents²⁸ et ont été publiés tout au long de la période allant de 1945 à 2001²⁹. L'étude ici entreprise participera de la sorte, dans le domaine de la littérature contemporaine française, au développement de ce que Henri Mitterand appelle le «comparatisme interne» :

De même qu'il existe un comparatisme externe qui, sous le nom de littérature comparée, confronte les unes aux autres les littératures nationales, étudiant par exemple les variations d'un même thème ou d'un même courant

²⁷ Le corpus principal d'une vingtaine de romans qui seront analysés en détail fait fond sur un corpus plus large d'une centaine de romans auxquels il sera fait appel ou allusion au gré du commentaire et dont le lecteur trouvera la liste en bibliographie, cf. *infra*, p. 447-452.

²⁸ Cela est vrai pour tous les auteurs retenus, y compris ceux qui ont écrit un grand nombre de romans sur la Seconde Guerre mondiale comme Louis-Ferdinand Céline, Claude Simon et Patrick Modiano. Ceci dit, cette limitation n'empêchera pas, quand la chose sera nécessaire, de mentionner plusieurs des romans écrits par chacun de ces écrivains.

²⁹ Malgré ce souci de répartir les œuvres dans le temps, certaines années, comme 1945, où un très grand nombre de romans sur la guerre ont été publiés sont davantage représentées que des périodes, par exemple les décennies 1960 et 1970, où les romans qui prennent 1939-45 pour thème ont été beaucoup moins nombreux. 2001 a été choisie comme année limite du corpus pour deux raisons principales. Il s'agissait tout d'abord d'assurer à l'analyse un recul minimal par rapport aux textes et aux contextes étudiés, ensuite de tenir compte du fait que les attentats du 11 septembre 2001 ont été un événement historique d'une importance majeure, quoique encore difficilement mesurable. Il est légitime de postuler que la gravité de ces attentats et que leurs conséquences ont eu des répercussions sur les cadres sociaux de la mémoire et sur les façons de penser rétrospectivement la Seconde Guerre mondiale.

d'idées par-delà les frontières linguistiques et culturelles, on peut concevoir un comparatisme interne : celui-ci placera côte à côte deux écrivains appartenant à un même champ culturel, pour caractériser chacun d'eux de manière plus précise et plus pertinente, grâce au repérage de leurs analogies et de leurs différences³⁰.

L'analyse détaillée des vingt textes retenus a permis de faire apparaître les réseaux de signification, les tensions et les oppositions fortes qui situent les textes les uns par rapport aux autres, ce qui a conduit à les regrouper en quatre catégories, qui dressent la cartographie des quatre grands types de romans, ainsi que des quatre grands types de mémoires à la fois collectives et culturelles de la Seconde Guerre mondiale produits dans la littérature française depuis 1945.

Au moment de l'immédiat après-guerre émerge un premier type de roman et de mémoire, dont la portée socio-idéologique pèsera ensuite à la fois sur la culture populaire française et sur toutes les autres mémoires diffusées par le roman. L'appellation «roman résistancialiste» rassemble des textes qui valorisent l'héroïsme de la Résistance. Ce sont *Le sang des autres* (1945) de Simone de Beauvoir, *Mon village à l'heure allemande* (1945) de Jean-Louis Bory, *Éducation européenne* (1945) de Romain Gary, *Drôle de jeu* (1945) de Roger Vailland et *Les armes de la nuit* (1946) suivi de *La puissance du jour* (1951) de Vercors³¹. Viennent ensuite, avec *Uranus* (1948) de Marcel Aymé, *Le hussard bleu* (1950) de Roger Nimier, *Féerie pour une autre fois I et II* (1951 et 1954) de Louis-Ferdinand Céline et *Allemande* (1973) de François Nourissier, des «romans anti-résistancialistes» qui

³⁰ Henri Mitterand, *Le roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 140.

³¹ Ont été exclues de ce premier sous-corpus deux œuvres considérables : *La mort dans l'âme* de Jean-Paul Sartre et *Les communistes* de Louis Aragon. Bien que l'importance de ces œuvres ne fasse aucun doute, elles ne seront prises en compte que latéralement sans être analysées en détail, et ce, pour deux raisons principales. D'une part, ces textes appartiennent à d'immenses cycles romanesques : ils prennent tout leur sens, et toute leur ampleur, par rapport aux parties qui les précèdent. Si elles étaient intégrées, de telles masses textuelles déséquilibreraient le corpus, et, par le fait même, l'ensemble de l'étude. D'autre part, ces textes sont restés inachevés : ils devaient être suivis par d'autres parties, qui n'ont jamais été publiées, de sorte que les quêtes actantielles mises en scène sont dépourvues de sanction, ce qui affecte le type de mémoire qu'ils transmettent.

renversent le point de vue défendu dans le premier type de roman. Exceptionnellement, *Le roi des Aulnes* (1970) de Michel Tournier sera analysé à part, à la fin du deuxième chapitre, afin de montrer comment ce texte retravaille d'une manière particulière la mémoire anti-résistancialiste. Un troisième groupe de romans réunit *Le piège* (1945) d'Emmanuel Bove, *Pompes funèbres* (1947) de Jean Genet, *Un balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq, *La ronde de nuit* (1969) de Patrick Modiano et *La douleur* (1985) de Marguerite Duras. Ces textes disparates, appelés ici des «romans de la conscience inquiète», élaborent différentes manières de brouiller la bipolarité éthique tranchée à partir de laquelle la Seconde Guerre mondiale a été pensée dans les deux types de roman précédemment identifiés. Finalement, un quatrième type de mémoire diffusée par le roman n'a cessé de gagner en importance à partir des années 60, jusqu'à dominer la production après le début des années 80. *La route des Flandres* (1960) de Claude Simon, *Le grand voyage* (1963) de Jorge Semprun, *Des hommes illustres* (1993) de Jean Rouaud, *La compagnie des spectres* (1997) de Lydie Salvayre et *Requiem pour l'Est* (2000) d'Andreï Makine prennent pour sujet l'objet même de cette étude : ces romans représentent moins la guerre que la remémoration de la guerre. Plutôt que des affrontements entre options politiques, entre groupes opposés au moment du conflit, ces «romans de la mémoire auto-réflexive» mettent en scène les rapports conflictuels qui peuvent se poser, dans les sociétés d'après-guerre, entre la mémoire «vécue» des événements et les différentes mémoires qui en ont été «transmises».

Chapitre 1 : Les héros de la Résistance

I. Les demandes mémorielles de l'immédiat après-guerre

Pour un pays comme la France, la Seconde Guerre mondiale a été d'une extrême complexité. De la «Drôle de guerre» à la capitulation allemande, en passant par la défaite de 1940, l'Occupation (elle-même divisible en plusieurs périodes), la Libération, l'Épuration et la campagne de 1944-45, de nombreuses phases se sont succédées et ont reçu, sur le coup et après coup, de multiples significations historiques, militaires, politiques et morales. Une complexité non moins grande a caractérisé la représentation des espaces et des peuples engagés dans le conflit. Les discours officiels que diffusaient les autorités de Berlin, Paris, Vichy, Londres, Moscou, Washington ou Alger, les discours clandestins que propageaient les diverses factions en lutte avec l'occupant ont tous attribué des significations particulières aux zones qui subdivisaient le territoire métropolitain, à la ligne de démarcation et à son franchissement, aux différentes parties de l'Empire français, à l'allié (ou à l'ennemi) anglais, à l'ennemi (ou à l'allié) allemand, ainsi qu'aux deux puissances, tantôt ennemies, tantôt alliées, tantôt neutres qu'étaient l'Union soviétique et les États-Unis. À une époque où de graves problèmes de ravitaillement côtoyaient des enrichissements fabuleux, des batailles, des attentats, des représailles, des bombardements, des exactions de toutes sortes, des avancées victorieuses et des reculs meurtriers, des alliances et des renversements d'alliances étaient pesés et jugés par des propagandes et des contre-propagandes qui émanaient de tous les partis. Pour la majorité de la population, il était difficile, voire impossible de rassembler ces chevauchements d'événements cataclysmiques et ces interprétations diverses en une synthèse cohérente. Dans le texte qui présente la collection «Civilisation³²», le philosophe catholique Jacques Maritain insiste sur le caractère inouï du conflit pour ceux et celles qui y

³² La collection «Civilisation», dirigée par Jacques Maritain, a vu le jour à New York sous l'Occupation. Les ouvrages qui y paraissaient traitaient surtout de problèmes politiques et sociaux liés à la situation mondiale. Il s'agissait essentiellement de perpétuer et de défendre l'esprit humaniste, ainsi que la culture et la civilisation françaises, au moment où ils étaient menacés par les avancées hitlériennes en Europe et en Afrique du Nord.

étaient confrontés : «La présente guerre est une révolution mondiale, chacun de nous le comprend plus ou moins confusément. Et cette révolution sera sans doute plus profonde et plus vaste qu'aucun de nous ne peut l'imaginer aujourd'hui³³.» Dans *Suite française*, un roman écrit en 1942, mais publié seulement en 2004, Irène Némirovsky revient à plusieurs reprises sur la confusion de la population au moment de la défaite française de 1940 et durant les premiers mois de l'Occupation³⁴. Le romancier Jean-Louis Bory évoque lui aussi cette désorientation généralisée lorsqu'il fait dire à l'une des ménagères de son *Village à l'heure allemande* : «Les Boches, les munitions, les avions, les terroristes, on devient chèvre avec tout ça» (VA, 297). D'après Roger Vailland, ce chaos d'événements et de représentations affectait jusqu'à ceux qui prenaient une part active au conflit. S'il faut en croire *Drôle de jeu*, nombre d'individus engagés dans les combats étaient aussi incapables que les civils de saisir le sens des événements qu'ils contribuaient à provoquer. Selon son subordonné Marat, l'officier gaulliste Caracalla «ne pense qu'avec une extrême confusion les événements auxquels nous sommes tous mêlés et dans lesquels il joue, au moins en ce qui concerne la France, un rôle relativement important» (DJ, 109).

Les essayistes et les romanciers qui ont écrit sur le coup ou au moment de l'immédiat après-guerre s'accordent ainsi avec la plupart des historiens actuels. À la suite des multiples réajustements du portrait qu'ils ont pu donner de la population française pendant la Seconde Guerre mondiale, nombre d'entre eux pensent comme Henry Rousso qu'un semblant de compréhension a été acquis seulement après coup :

[C]ette série noire [de la Deuxième Guerre mondiale en France] prend place dans l'intervalle de temps qui équivaut à celui d'une législature en temps de paix [L]es Français

³³ Jacques Maritain, «"Civilisation" : collection d'écrits politiques et sociaux», dans *Les droits de l'Homme et la Loi Naturelle*, New York, Éditions de la Maison Française, 1942, p. 7.

³⁴ Dès la première page du roman, la narratrice décrit par exemple en ces termes la réaction des Parisiens à l'annonce des premiers revers essuyés par l'armée française : «Cependant les nouvelles étaient mauvaises. On n'y croyait pas. On n'eût pas cru davantage à l'annonce d'une victoire. "On n'y comprend rien", disaient les gens.» (Irène Némirovsky, *Suite française*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p. 27.)

n'ont pas eu le temps nécessaire d'accepter, de comprendre, de faire le deuil de ce qui leur arrivait sans être immédiatement happés dans un autre tourbillon : c'est avec et sous Vichy que l'on a commencé de prendre la mesure de la défaite, c'est avec et sous l'épuration que la majorité a pris conscience de ce qu'était le régime de Pétain³⁵.

La possibilité de penser les événements dans leur ensemble est venue avec la fin des menaces constantes qui accompagnaient la présence de l'occupant et le déroulement des combats. Dans l'histoire des idées en France, les années 1944-45 sont très particulières : les écrivains, les journalistes et les hommes politiques ont eu la tâche essentielle, mais pour le moins difficile, de donner un sens à l'un des événements les plus profondément traumatiques de toute la période contemporaine. Quelques témoins et quelques historiens ont alors proposé les premières interprétations globalisantes du rôle que la population française ou que quelques-uns de ses membres ont joué pendant les six dernières années. Dans une large mesure, les discours qui seront ensuite tenus à propos de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que les représentations ultérieures du conflit seront en polémique ouverte ou larvaire avec ces reconstructions initiales. Avant même les capitulations allemande et japonaise, les récits des années de guerre sont dotés de lieux communs³⁶ que nous retrouverons tout au long de cette étude.

Nous l'avons vu, la formation des mémoires collectives dépend des représentations qui circulent au sein de l'espace public à un moment donné. Les mémoires s'inscrivent au cœur d'un interdiscours qui les travaille et qu'elles travaillent. Un énoncé répond toujours au moins de manière implicite à d'autres énoncés qui l'ont précédé. Les représentations de la guerre

³⁵ Henry Rousso, *op. cit.*, p. 13-14.

³⁶ Le terme de «lieux communs» ne doit pas s'entendre dans son acception péjorative moderne, mais au sens d'Aristote, pour qui ils «sont des catégories formelles d'arguments ayant une portée générale [...]. Intégrés à l'*inventio* (ou recherche des idées), la première partie du travail de l'orateur, les *topoi* ne sont plus seulement une méthode de raisonnement, ils deviennent une réserve d'arguments types, de procédés d'amplification, et de développements tout faits.» (Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Éditions Nathan, 1997, p. 15.)

proposées pendant la guerre ont donc joué pour beaucoup dans la constitution des mémoires collectives du conflit. Les récits de 1939-45 qui circulent à la Libération reprennent à leur compte ou répondent de façon critique à des idées, des formules et des images répandues sous l'Occupation³⁷.

Dans l'étude qu'elle consacre aux écrivains et à l'extrême-droite en France, la sociologue Jeannine Verdès-Leroux identifie quatre types de Collaborateurs : les fascistes déclarés, les pacifistes, les opportunistes et la pègre journalistique³⁸. À elle seule, une telle classification démontre que la Collaboration a été le fait de multiples groupes et que les arguments destinés à justifier l'appui au régime de Vichy et/ou aux Allemands étaient loin de former un tout cohérent. D'un point de vue historique, il ne serait pas juste de ramener l'ensemble des textes collaborationnistes à un seul discours type. Mais la reconnaissance de la complexité réelle ne doit cependant pas en venir à masquer les principaux enjeux socio-idéologiques qui structurent une part importante du discours social à la Libération. Ceux qui prennent la parole en 1944 et en 1945 se soucient généralement peu d'établir des distinctions entre l'ensemble des ennemis dont ils sont parvenus à triompher. Étant donné qu'ils s'efforcent de disqualifier le plus efficacement possible leurs adversaires aux yeux de l'opinion, ils tendent plutôt à établir *une* image relativement simple du Collaborateur et de ses valeurs, ou plutôt de son manque de valeurs : à l'époque, les différentes formes du collaborationnisme sont le plus souvent décrites comme les avatars d'un même anti-humanisme. Le poète chrétien Pierre Emmanuel écrit par exemple dans *Les Lettres*

³⁷ Parmi les discours qui ont été repris, il faut au moins mentionner les textes parus dans *Les Lettres françaises* clandestines ainsi que les œuvres littéraires publiées aux Éditions de Minuit. Cf. Anne Simonin, *Les éditions de Minuit, 1942-1955 : le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC Éditions, 1994, 528 p.; Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, 807 p.; James Steel, *Littératures de l'ombre : récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1991, 196 p. Pour les discours qui ont été discrédités, il faut au moins mentionner les publications de la presse collaborationniste comme *La gerbe* et *Je suis partout*, ainsi que des ouvrages tels que *Les décombres* de Lucien Rebatet. Cf. Jeannine Verdès-Leroux, *Refus et violences : politique et littérature à l'extrême-droite des années trente aux retombées de la Libération*, Paris, Gallimard, 1996, 514 p.

³⁸ Jeannine Verdès-Leroux, *op. cit.*, p. 11-14.

françaises que la guerre menée par les Allemands et leurs séides «s'est faite contre l'esprit, avec une science de la dégradation, de la désintégration intérieure dont il n'est point d'exemple dans l'histoire³⁹.»

Au sortir de la guerre, les anciens Résistants s'en prennent moins à des discours que leurs ennemis auraient réellement tenus sous l'Occupation qu'à un concentré d'idées et d'attitudes attribuées à l'ensemble d'entre eux. En 1945, la plus grande partie des prises de parole trouve à se justifier par son opposition à un discours type, que quelques écrivains évoquent de manière explicite. Au cinquième chapitre de *Drôle de jeu*, par exemple, le journaliste pro-allemand Alain aperçoit l'un de ses ennemis dans un restaurant de marché noir, ce qui lui inspire le sujet de son prochain «écho» :

L'ex-journaliste enjuivé François Lamballe, créature de l'immonde Lecache, continue à tenir le haut du pavé — pardon du bifteck — dans les restaurants de marché noir, avec son cortège habituel de pédérastes, de lesbiennes et d'esthètes d'avant-garde. [...] Est-ce Moscou ou Londres qui lui permet de continuer son train de vie de nabab dégénéré ? On devine ce que coûte ce genre de plaisanterie quand le beurre se paie 700 francs le kilo. Ou bien continue-t-il à faire le trafic de la coco, comme lorsqu'il était l'amant de la belle Mathilde S., une grande bourgeoise antimunichoise et soviétophile comme noblesse oblige ? Ce beau monsieur jouit, bien entendu, de la protection de la police. Londres accuse Darnand de faire régner la terreur — tandis que François Lamballe se goberge dans les restaurants de luxe... drôle de terreur... (DJ, 67-68).

Ces lignes pastichent un discours collaborationniste; elles reproduisent son style, sa rhétorique, son vocabulaire et son axiologie, qui formaient, au lendemain de la guerre, le prototype même de l'immonde. Marque de ceux qui avaient misé sur la victoire du nazisme, il était devenu littéralement indicible, sauf lorsqu'il était, comme chez Roger Vailland, attribué à un individu infâme, ou, pour parler comme Simone de Beauvoir, à l'un de ces hommes qui «n'avaient pas leur place dans le monde qu'on tentait de bâtir⁴⁰.»

³⁹ Pierre Emmanuel, «Les champions de la pureté», *Les Lettres françaises*, 22 février 1946, p. 1.

⁴⁰ Simone de Beauvoir, *La force des choses I*, Paris, Gallimard, 1963, p. 36.

Plus que simplement irrecevable, le discours ennemi est devenu illégal. Une partie de ceux qui qualifiaient hier les Résistants de «criminels» et de «terroristes» sont eux-mêmes devenus des criminels; lorsqu'ils ne sont pas fusillés ou emprisonnés, ils sont condamnés à cette mort symbolique que l'interdiction de publier représente pour un écrivain. En 1945, l'influence intellectuelle du fascisme, de la droite maurrassienne, pétainiste et collaborationniste sous toutes ses formes est pratiquement réduite à rien. Comme l'a bien remarqué l'historien Pierre Assouline, un renversement complet s'est opéré non seulement au niveau des discours diffusés dans l'espace public, mais aussi dans la société des intellectuels. À l'époque, écrivains clandestins et écrivains célèbres échangent leurs places respectives : «[C]hez les intellectuels, l'épuration commence de la même manière que quatre ans auparavant quand la Propaganda faisait la loi : par des listes de bannis. Aux interdictions de livres succèdent des interdictions d'auteurs. La liste du CNE a chassé la liste Otto⁴¹.» Ceux qui proposent les valeurs de remplacement jouissent d'un monopole absolu du dicible. «Les écrivains issus de la Résistance», note Gisèle Sapiro, «s'arrogent ou se voient assigner un rôle dans la reconstruction de ce qu'il est convenu d'appeler la conscience nationale⁴².» Et cette tâche, ils la remplissent seuls.

En plus de répondre explicitement ou non à un discours collaborationniste type, ces propos reprennent à leurs compte ce qui avait été dit clandestinement sous l'Occupation. D'après le Résistant gaulliste Jacques Debû-Bridel, la fondation des Éditions de Minuit s'est faite «très simplement, avec le seul souci de l'honneur de la pensée française⁴³.» Les spécialistes actuels de la littérature «de l'ombre» ne disent pas autre chose. Selon eux, les textes qui avaient été publiés tant bien que mal entre 1940 et 1944 défendaient les valeurs humanistes qui, par-delà les oppositions

⁴¹ Pierre Assouline, *1944-1945. L'épuration des intellectuels*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1985, p. 106.

⁴² Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 599.

⁴³ Jacques Debû-Bridel, *Les Éditions de Minuit : historique*, Paris, Éditions de minuit, 1945, p. 1.

politiques et esthétiques d'avant-guerre, étaient censées définir la littérature et la culture françaises, opposées par nature à l'extrême-droite en général et au nazisme en particulier. Gisèle Sapiro remarque par exemple que la

lutte pour la définition légitime de l'«esprit français» ou de la «pensée française» sera le mot d'ordre plus ou moins explicite qui va rassembler dans un même combat des écrivains fortement différenciés, depuis les tenants de «l'art pour l'art» jusqu'aux écrivains communistes, en passant par les poètes et intellectuels catholiques dissidents⁴⁴.

L'opinion est partagée par James Steel, qui s'est moins intéressé aux reconfigurations du champ littéraire qu'à l'analyse thématique des textes mis en circulation «sous le manteau» :

Mais une des fonctions de la culture dans la Résistance, et surtout dans la littérature de la Résistance, était [...] de masquer des différences politiques considérables. Il était clair qu'après les divisions des années 1930 les Français, du moins une partie d'entre eux, ne pouvaient s'unir qu'autour de la culture. D'où le rôle primordial de la littérature comme point de ralliement, dénominateur commun entre tous les Français désireux de «faire quelque chose». Elle servait également de faire-valoir à un patrimoine en danger⁴⁵.

Ce besoin de défendre simultanément la patrie menacée et la culture humaniste bafouée excède largement les champs de la littérature et de la politique. Nous les retrouvons dans tous les domaines de la pensée et des sciences humaines. Les essais que Jacques Maritain publie pendant la Seconde Guerre mondiale vont dans ce sens. De même, Gustave Cohen fait paraître *La grande clarté du Moyen-Âge* à New York pendant la guerre afin d'exalter «l'âme même de la France, en son état pur, au moment de sa Genèse, sortant, vierge, blanche et nue, du chaos du destin⁴⁶» en ce

⁴⁴ Gisèle Sapiro, «La raison littéraire : le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944)», *Actes de la recherche en sciences sociales* — «Politique et littérature», n° 111-112, mars 1996, p. 13.

⁴⁵ James Steel, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ Gustave Cohen, *La grande clarté du Moyen-Âge*, New York, Éditions de la Maison française, 1943, p. 12.

moment d'«affreux malheur» où «la patrie [est] écrasée et déchirée, foulée aux pieds par l'envahisseur barbare⁴⁷.»

Les idées mises à l'honneur par les philosophes et les scientifiques humanistes au cours des «années noires», la forme et les thèmes de la littérature clandestine dont parle Steel influent toujours grandement sur les prises de parole dans l'après-guerre. En se réclamant de l'héritage de la Résistance, les écrivains de 1945 se donnent pour mission de préserver la vision du monde et l'esprit particuliers des «combattants de l'ombre». Toutefois, bien que l'idéal de la Résistance se soit en grande partie manifesté et qu'il ait été perçu comme un dépassement de la politique de parti, la grande communauté de valeurs que les discours et les représentations élaborés par les anciens Résistants à partir de 1945 étaient censés défendre a, dans les faits, révélé quelques divergences de vues entre les différentes factions en place. Perçue comme un retour à la normale, la libération du pays redonne à l'écrivain le droit et le pouvoir de participer au débat public. La période qui succède immédiatement à la Libération est marquée, pour reprendre une expression de Sapiro, par une «surpolitisation des enjeux littéraires⁴⁸». Les écrivains qui entendent se positionner dans le champ doivent non seulement se distinguer des ennemis d'hier et capitaliser sur cette distinction, mais aussi se distinguer des anciens alliés. Dans la nouvelle logique d'affrontements politiques et littéraires qui se met en place, le prestige et le capital que peuvent acquérir les nouveaux rivaux dépend dans une mesure non-négligeable de leur réussite à s'emparer de l'héritage de la Résistance en imposant une mémoire de la guerre particulière, qui soit à leur avantage.

Dans le champ littéraire comme dans le reste de la société, deux groupes principaux luttent afin d'imposer leurs représentations mémorielles respectives de la Seconde Guerre mondiale et de la Résistance. La plupart des historiens et des sociologues actuels, notamment ceux qui gravitent

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸ Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 29.

autour de l'Institut d'Histoire du Temps Présent, s'entendent avec Henry Rousso pour affirmer qu'à «partir de 1944-1945, la mémoire nationale a été polarisée d'un côté par la mémoire gaulliste et de l'autre par la mémoire communiste⁴⁹.» Même s'il existait des frictions, des mésententes et même des conflits à l'intérieur de ces deux groupes, il reste que gaullistes et communistes étaient par leur importance sociale et politique, par les organes de presse dont ils disposaient et par la cohérence de leurs idéologies respectives, les deux formations les plus à même de diffuser largement des mémoires collectives dominantes du conflit. Les deux groupes avaient, entre 1941 et 1944, lutté côte à côte dans une bonne entente relative, mais pour des raisons foncièrement différentes. Si l'ennemi avait été le même, les visions du monde, de l'être humain et de la France défendues par l'un et l'autre avaient assez peu de points en commun comme le montre Pierre Nora dans un article des *Lieux de mémoire* consacré aux distinctions fondamentales qui opposent communisme et gaullisme. Alors que la mémoire communiste se soutient d'une France rationaliste, universaliste et révolutionnaire, la mémoire gaulliste propose l'image d'une France ancestrale, patriotique et religieuse. D'un côté, la victoire contre l'Allemagne représente l'une des étapes cruciales du devenir révolutionnaire français (dont les modèles sont aussi bien 1789 que 1917). De l'autre, cette victoire représente l'élimination de la dernière des menaces à laquelle la patrie a été tenue de faire face (les précédentes étant celles de 1914 et de 1870). Nora résume : «Une France linéaire et dynamique à partir de l'an I, d'un côté; une France cyclique et éternellement renaissante de l'autre⁵⁰.»

À ces différences dans les représentations de la France et de l'Histoire s'ajoutent des divergences sur l'idée que chacune des factions se fait de la Seconde Guerre mondiale, et particulièrement de l'action résistante. Les gaullistes propagent l'image d'une Résistance généralisée et diffuse, d'un peuple français qui appuyait massivement les forces alliées et qui était

⁴⁹ Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1996, p. 29.

⁵⁰ Pierre Nora, «Gaullistes et communistes», dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire III : les France. 1. Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 368-369.

parvenu dans une large mesure à se libérer par lui-même grâce à sa ferveur patriotique. Dans cette optique, les rôles joués par les Collaborateurs, les pétainistes, les indifférents, les attentistes et même par les membres de certains réseaux de la Résistance intérieure ont été minimisés :

Cette vision cohérente et relativement fermée sur elle-même, écrit Henry Rousso, constitue ce qu'on peut appeler le «résistancialisme gaullien», qui se définit moins comme une glorification de la Résistance (et certainement pas des résistants), que comme la célébration d'un peuple *en résistance* que symbolise l'homme du 18 juin, sans l'intermédiaire ni des partis, ni des mouvements, ni d'autres figures de la clandestinité. Elle tente de se superposer à la réalité autrement plus complexe et composite de l'Occupation. Son objectif inavoué était d'interpréter le passé en fonction des urgences du présent⁵¹.

Quant aux communistes et à leurs compagnons de route, ils cherchent — et parviennent, comme en fait foi le prestige dont ils jouissent alors auprès de la population et des intellectuels — à monopoliser l'aura de la Résistance intérieure, notamment en se désignant eux-mêmes, d'après une expression employée par le héros d'une nouvelle d'Elsa Triolet⁵², comme «le parti des fusillés». Sous l'Occupation, les communistes auraient été, sinon les seuls, du moins les plus fervents et les plus disciplinés des Résistants, ceux qui, plus que tous les autres, avaient payé de leurs vies afin que le fascisme soit vaincu et la France libérée⁵³.

⁵¹ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, op. cit., p. 32. (L'auteur souligne.)

⁵² Elsa Triolet, «Les amants d'Avignon», dans *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël, 1945, p. 29-116.

⁵³ À propos du discours communiste et de la position prééminente occupée par le Parti au sortir de la Seconde Guerre mondiale, voir David Caute, *Communism and the French Intellectuals : 1914-1960*, New York, The MacMillan Company, 1964, 412 p. et Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du parti : le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 585 p.

II. Le roman résistancialiste et ses matrices narratives

De nombreux romans publiés au lendemain de la guerre s'acquittent des trois grandes tâches que doivent alors remplir les représentations de la Seconde Guerre mondiale, à savoir : 1. donner une image globale et cohérente du conflit à une population désorientée; 2. disqualifier une idéologie et un discours types donnés pour ceux de l'occupant et des Collaborateurs; 3. travailler à l'élaboration et à la diffusion d'une mémoire collective de la guerre susceptible de favoriser l'un ou l'autre des groupes qui ambitionnent de reconstruire et de diriger la société française. Ces ambitions sont toutes présentes à des degrés divers dans *Le sang des autres*, *Mon village à l'heure allemande*, *Éducation européenne*, *Drôle de jeu* et *Les armes de la nuit* suivi de *La puissance du jour*.

En 1945, Simone de Beauvoir fait paraître *Le sang des autres*, son deuxième roman, qu'elle a écrit sous l'Occupation. Elle y vulgarise les idées existentialistes en racontant l'histoire de quelques personnages en révolte contre le monde capitaliste et la mentalité bourgeoise. Jean, Hélène, Paul, Denise et Marcel cherchent un sens à leur existence. Ils se tourmentent, éprouvent des difficultés à définir leur place parmi les autres et cherchent une manière de vivre pleinement leurs relations amoureuses. Beauvoir avait déjà mené à bien un projet de ce type avec *L'invitée* (1943), mais, à la différence de ce qui se passe dans ce premier roman, les individus mis en scène sont ici confrontés à la défaite française de 1940, à l'Occupation et à l'expérience de la Résistance. Au moment où il fait paraître *Mon village à l'heure allemande*, son premier roman, Jean-Louis Bory est un jeune instituteur de province qui ambitionne d'entrer dans le monde parisien des lettres. À la fin de l'Occupation, il écrit rapidement un roman à partir des personnes et des événements qu'il a pu observer dans le petit village où il était en poste. Paraissant dès la rentrée littéraire de 1945, le roman répond à l'engouement pour les représentations de la France occupée et de la

Résistance qui s'est immédiatement fait sentir après la Libération. Les premiers romans de Gary et de Vailland sont eux-aussi parus à ce moment, répondant à cette même attente du public. Cependant, alors que l'auteur d'*Éducation européenne* a été aviateur de la France libre et qu'il est aux côtés de Joseph Kessel et d'André Malraux l'un des écrivains français les plus ardemment gaullistes, l'auteur de *Drôle de jeu* a été proche des surréalistes au cours des années 20 et fut avant-guerre l'un des fondateurs de la revue *Le Grand jeu*. Il s'était fait connaître dans les années 30 comme un libertin héroïnomane amateur de sado-masochisme. Sous l'Occupation, il s'éloigne des milieux interlopes parisiens pour devenir un sympathisant communiste fervent⁵⁴. En collaboration étroite avec quelques membres du «Parti», il travaille dans un réseau gaulliste de la résistance intérieure. Quant à Vercors, il entend continuer à jouer après-guerre le rôle d'écrivain résistant, de défenseur par excellence de l'humanisme, des lettres et de la culture françaises que lui avaient assuré la fondation des Éditions de Minuit et la publication clandestine du *Silence de la mer* (1942). Dans les premières années de l'après-guerre, il est amené à travailler en collaboration avec les communistes, sans jamais être aussi proche d'eux ni aussi convaincu que Vailland.

Alors que Romain Gary et que Jean-Louis Bory défendent assez explicitement des valeurs démocratiques et républicaines proches du gaullisme pour le premier et du socialisme pour le second, Vercors se présente avant tout comme le défenseur de la personne humaine et de sa dignité, tandis que Roger Vailland et que Simone de Beauvoir exaltent leurs conceptions respectives de la Révolution. Ces divergences entre les croyances et les parcours politiques des romanciers pourraient laisser présumer que leurs œuvres contribuent en premier lieu à produire des mémoires collectives distinctes qui entrent en conflit les unes avec les autres après la Libération. Ce n'est pas le cas. Les romans manifestent bien ici et là des divergences de vue à propos de la guerre, une plus ou moins grande sympathie pour la République, la mentalité bourgeoise, la France libre, les

⁵⁴ Vailland voulut entrer au P.C.F. sous l'Occupation. Il y sera admis en 1952.

divers types de Révolution et les multiples raisons de la faire ou non, qui les situent indéniablement au sein d'une lutte des mémoires. Mais ces éléments demeurent marginaux. S'ils donnent un sens distinct aux différents textes, ils ne les empêchent à aucun moment de se rejoindre sur de nombreux points essentiels et de construire simultanément *une* mémoire romanesque de la Seconde Guerre mondiale. Les types de narration qu'utilisent Beauvoir, Bory, Gary, Vailland et Vercors, les décors et les situations qu'ils décrivent, les oppositions actantielles, symboliques et philosophiques qu'ils mettent en place dans leurs romans sont suffisamment semblables pour qu'il soit possible d'inférer, à partir de leur analyse, l'existence d'un roman résistancialiste.

En plus des exigences et des luttes mémorielles qui influent sur sa forme et son propos, ce type de texte s'inscrit aussi dans un genre qui a ses règles propres et dans une tradition littéraire d'un poids et d'un prestige considérables. Les romans résistancialistes ont tous été écrits par de nouveaux auteurs, qui commencent à se faire connaître sous l'Occupation ou qui ambitionnent de faire parler d'eux le plus tôt possible après la Libération. Leurs premières œuvres sont non seulement une manière de prendre position à propos de la guerre, mais aussi de trouver leur style, leur voix propre en se situant par rapport aux œuvres marquantes du passé et aux attentes du public.

Après le cataclysme de la guerre, des techniques et des ambitions esthétiques sont délégitimées, alors que d'autres sont désormais tenues pour les meilleures, voire les seules valables. Le besoin de dévoiler *la* vérité de 1939-45 par l'entremise du genre romanesque a fortement incité les écrivains à situer leurs œuvres dans la tradition du grand réalisme français mise en place au XIX^e siècle par Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Maupassant et poursuivie au XX^e siècle par Duhamel et Martin du Gard. Ces «maîtres» du réalisme ont depuis longtemps habitué le lectorat à considérer le roman comme un genre privilégié, capable d'offrir une vision totalisante de la société et de l'individu, tout en dévoilant les ressorts secrets qui sont à l'œuvre dans les affaires humaines.

Dès avant la Première Guerre mondiale, des œuvres avant-gardistes majeures avaient toutefois bouleversé les techniques de la narration, ainsi que les manières «traditionnelles» de représenter l'individualité et la société. Pour les jeunes romanciers d'après-guerre, ces «textes matrices» font eux aussi partie de ce que Judith Schlanger nomme la «mémoire lettrée⁵⁵»; l'empreinte qu'ils y ont laissée joue pour beaucoup sur la forme des romans résistancialistes, sur leur ton et leur style, sur les modes de narration et de représentation que leurs auteurs privilégient, sur les types de personnages qu'ils mettent en scène. Il ne s'agit pas ici de dresser un tableau exhaustif de tous les romans phares qui ont influé sur les écrivains d'après-guerre, mais d'indiquer quels auteurs et quelles œuvres constituaient pour eux des «passages obligés», de désigner les plus marquantes des innovations stylistiques et formelles proposées dans la première moitié du XX^e siècle, ainsi que les visions du monde, de l'être humain et de la société qu'elles sous-tendaient.

La plus importante et la plus durable des révolutions du genre romanesque en France a été amorcée un peu avant la Première Guerre mondiale avec la parution du premier volume d'*À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Marcel Proust donne alors le grand modèle du roman de la mémoire et de la perception subjective du monde. Son impact s'est fait sentir de façon presque ininterrompue jusqu'à nos jours. Toutefois, des événements historiques et sociaux catastrophiques comme la montée du fascisme en Italie, le krach boursier de 1929 et la crise économique qui l'a suivi, l'accession d'Adolf Hitler au pouvoir, les émeutes parisiennes de 1934, la guerre d'Espagne, la crise de Munich et la guerre mondiale incitent les écrivains à accorder une place centrale à la politique. Ces crises et les appréhensions qu'elles suscitent font momentanément perdre une grande part de son lustre à une œuvre qui décrit des intrigues de salon à la Belle Époque sur des centaines de pages, qui accorde une attention scrupuleuse au snobisme et aux petites manies des classes sociales les plus élevées, qui

⁵⁵ Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, 160 p.

s'applique à rendre compte dans les moindres détails des introspections auxquelles se livre un ancien mondain, et dont, comme le dit Thomas Pavel, «l'argument relate les aventures d'une âme qui, tout en découvrant avec désespoir son incommensurabilité avec le monde, parvient à opérer une sorte de dépassement de ses tourments par le moyen de la création artistique⁵⁶.» Dans l'étude qu'il a consacrée au roman du XX^e siècle, Jean-Yves Tadié a très bien mis en lumière la perte de prestige dont Proust et son œuvre ont souffert entre les années 30 et 50 :

En France, la grande époque du roman métaphysique ou existentialiste, de Malraux à Camus, à Sartre, à Simone de Beauvoir, est celle d'une génération pour qui Proust, psychologue mondain, est démodé : à cette époque, ses meilleurs amis même le renient, comme en témoignent le journal intime de Jean Cocteau (*Le Passé défini*, 1952; *Journal*, 1942-1945, posthumes), celui de Gide⁵⁷.

Que les auteurs les plus importants de ces vingt années aient pris leurs distances par rapport à la *Recherche* n'empêche toutefois pas l'œuvre d'influer sur quelques-uns des aspects les plus importants de l'art romanesque. Le refus implicite de l'omniscience et du traitement qu'un narrateur de type balzacien réserverait aux personnages et à leur intériorité est présent chez la plupart des écrivains de l'époque. Le développement d'un type moderne de narration à la «première personne» avait par ailleurs permis à Proust d'exploiter une situation d'énonciation ambiguë, dans laquelle la frontière qui sépare traditionnellement la voix fictive du narrateur de celle de l'auteur réel est rendue poreuse. Comme le remarque encore Jean-Yves Tadié, le *je* «de Proust représente l'étape intermédiaire où l'individu, la personne de l'auteur, la biographie comptent peu, mais où l'artiste qui se veut intemporel s'identifie non plus avec la vie, les aventures de son personnage, mais sa pensée, son esthétique⁵⁸.» Le cycle qui prend fin avec *Le temps retrouvé* ouvre des voies à l'auto-fiction, ainsi qu'à l'hybridation

⁵⁶ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 366.

⁵⁷ Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990, p. 180.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

entre les genres du roman et de l'essai, qui aura une importance cruciale chez la plupart des romanciers «engagés».

Plutôt que de mettre en lumière les aspects les plus subtils de l'introspection et de la remémoration, Franz Kafka travaille dans un tout autre registre afin de représenter la dissolution de la notion d'individu dans l'imaginaire occidental. Les personnages kafkaïens sont des pantins grotesques et dépersonnalisés⁵⁹ aux prises avec les mécanismes abstraits, contradictoires et en constante mutation qui régissent l'existence dans un monde opaque sur lequel ils n'ont aucune prise. Les idéaux, les espoirs, les recherches, les refus, les questionnements et les révoltes auxquels ces êtres ne renoncent jamais ne laissent pas présager que l'être humain peut en venir à maîtriser et à changer sa condition, mais contribuent au contraire à dresser un portrait impitoyable de son impuissance et de son ridicule fondamentaux. Ces textes sont par ailleurs des modèles par excellence de ce que Umberto Eco nomme «l'œuvre ouverte⁶⁰» : l'écriture kafkaïenne fonctionne selon des mécanismes semblables à ceux de l'univers angoissant qu'elle décrit, de sorte que les lecteurs sont confrontés à l'impossibilité d'assigner un sens précis aux romans et aux récits, exactement comme les personnages au sein de l'univers déroutant dans lequel ils sont plongés. Cette œuvre où il est possible de retrouver des critiques sociale, philosophique, religieuse, psychologique et littéraire eut une influence considérable sur les écrivains existentialistes, notamment sur Albert Camus qui y a vu l'une des premières et des plus importantes formes d'art absurde⁶¹ et sur Jean-Paul Sartre qui la tient pour un modèle inimitable et indépassable dont les écrivains de sa génération doivent s'inspirer : «[I]l y a là [...] un procédé inédit pour présenter des dessins pipés, minés à la base et minutieusement, ingénieusement,

⁵⁹ Outre les personnages principaux des deux romans les plus connus de Kafka, qui se nomment respectivement Joseph K. (*Le procès*) et K. (*Le château*), le héros de *L'Amérique* en vient à se rebaptiser lui-même «Negro», tandis que des animaux occupent la place centrale de nombreuses nouvelles comme *La métamorphose*, *Le terrier*, *Communication à une académie* et *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*.

⁶⁰ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 315 p.

⁶¹ Albert Camus, «L'Espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka», dans *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 167-186.

modestement vécus, pour rendre la vérité irréductible des apparences et pour faire pressentir, au-delà d'elles, une autre vérité, qui nous sera toujours refusée. On n'imité pas Kafka, on ne le refait pas⁶².» Mais la difficulté de la *Métamorphose*, du *Procès* et du *Château*, leur hermétisme les réservent à quelques *happy few*. À l'encontre de cet élitisme, des écrivains beaucoup plus radicaux que Camus ou Sartre, ceux qui étaient le plus fermement convaincus par les préceptes du réalisme socialiste et de l'art prolétarien, allèrent jusqu'à lancer en 1946 un débat sur la question «Faut-il brûler Kafka⁶³?» Si l'«enquête» à laquelle les écrivains participèrent en grand nombre a soulevé de vives polémiques, si la plupart des participants se sont montrés indignés à la seule idée que l'on puisse songer à détruire une œuvre littéraire quelques années seulement après les autodafés nazis, le fait que la question ait été posée, qu'une invitation à en débattre ait été lancée laisse non seulement voir le radicalisme de quelques intellectuels de l'époque, mais aussi l'importance de Kafka et le rapport profondément ambivalent que l'*intelligentsia* d'après-guerre entretient avec son œuvre.

Pour des raisons foncièrement différentes, une ambivalence aussi profonde marque le rapport que la plupart des écrivains de l'immédiat après-guerre entretiennent avec *Voyage au bout de la nuit* (1932). Le premier roman de Céline dénonce lui aussi la déshumanisation à l'œuvre dans le monde moderne; il critique cependant le militarisme, le capitalisme et la société de masse d'une manière réaliste plus accessible et bien moins ambiguë que celle élaborée par l'auteur de *La colonie pénitentiaire*. Afin de saper la mentalité bourgeoise, colonialiste et guerrière dans son fondement même, Céline invente un nouveau français littéraire, une «fiction d'oral⁶⁴» qui met à mal le vocabulaire et la syntaxe de la langue «correcte». Avant même le déclenchement de la guerre, l'anathème a toutefois été jeté sur cette œuvre sans doute aussi considérable que la *Recherche* proustienne. Céline

⁶² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 227.

⁶³ *Action*, 24 mai au 26 juillet 1946, cité par Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du parti*, op. cit., p. 201. Dans le chapitre de *La littérature et le mal* qui est consacré à Kafka, Georges Bataille fait lui aussi allusion à cette enquête. (Cf. *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 109.)

⁶⁴ Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 37.

avait démontré de façon explicite dans ses pamphlets que son esthétique grotesque et sa dérision ne débouchaient ni sur une forme de vouloir révolutionnaire, ni sur quelque affirmation positive, mais sur la réaction et le délire antisémite. Deux des romans qui ont été retenus pour cette étude, ceux de Vailland et de Vercors, mentionnent l'auteur du *Voyage* d'une manière qui en fait l'une des incarnations par excellence du collaborationnisme littéraire⁶⁵. L'œuvre célinienne continue à garder de l'importance au sortir de la guerre, au moins en ce qui concerne la langue, mais il devient à peu près impossible de se réclamer ouvertement de l'auteur des *Beaux draps*, de *l'École des cadavres* et de *Bagatelles pour un massacre*.

Le rejet de Céline et de son œuvre peut expliquer en partie l'engouement que le roman américain des années 20 et 30 a suscité en France. Tant les littérateurs que les critiques y ont rencontré un travail sur l'oralité et la mise en scène d'une humanité défavorisée, écrasée par le capitalisme, l'industrialisation et la société de masse, comparables à ce qu'ils avaient vu dans Céline. Mais John Dos Passos et John Steinbeck ont mis leurs œuvres au service du progrès social; plusieurs nouvelles et romans d'Ernest Hemingway valorisent la force de caractère, le courage, la volonté, ainsi que la capacité d'agir sur soi, sur les autres et sur le monde. Tout en ouvrant des voies au simultanésisme, à l'«impersonnalité⁶⁶» de la narration et à l'intégration du reportage dans la fiction qui favorisent les représentations non-psychologiques des hommes, de leurs interactions et des groupes qu'ils forment dans la société mécanisée du XX^e siècle, les Américains, et tout particulièrement William Faulkner⁶⁷, ont contribué à populariser en France le

⁶⁵ Cf. *DJ*, p. 75 et *PJ*, p. 179.

⁶⁶ Pour la critique d'après-guerre Claude-Edmonde Magny, le roman américain est un «roman impersonnel» (cf. *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948, p. 117-243.)

⁶⁷ Des romans comme *Sound and Fury* et *As I Lay Dying*, dans lesquels l'auteur juxtapose des monologues intérieurs autonomes, accentuant la solitude des personnages, les divergences de vision du monde et l'incommunicabilité entre les êtres, auront une influence décisive sur l'esthétique existentialiste de Simone de Beauvoir ainsi que sur les pratiques romanesques de Jean-Louis Bory et de Roger Nimier, dont l'œuvre sera analysée au chapitre suivant.

travail sur la complexification de l'univers mis en scène, la multiplication des points de vues divergents et l'intégration du *stream of consciousness* que Henry James, James Joyce et Virginia Woolf avaient déjà largement développés.

Toutefois, malgré l'indéniable intérêt esthétique que les œuvres d'outre-Atlantique ont aux yeux des Français, aucun romancier d'avant-guerre ne jouit au sortir des « années noires » d'un prestige comparable à celui d'André Malraux. *Les conquérants* (1928), *La voie royale* (1930), *La condition humaine* (1933) et *L'espoir* (1937) sont les grands modèles du roman philosophique d'action, d'aventure et de guerre que la plupart des écrivains résistancialistes voudraient pouvoir égaler. L'omniprésence de la forme développée par Malraux et des problèmes rencontrés par ses personnages est à ce point palpable dans la production d'après 1945, la supériorité qui est reconnue à l'auteur est à ce point écrasante qu'un journaliste comme Georges Mounin, des *Lettres françaises*, peut les utiliser afin de dénigrer ses adversaires existentialistes :

Malraux paraît aujourd'hui le chef-d'œuvre à quoi tendent et n'atteindront peut-être pas Sartre et Camus. Les illustrations les plus parfaites du *Mythe de Sisyphe*, écrites il y a dix et quinze ans, s'appellent *La voie royale* et *Les conquérants* ; toutes les questions d'engagement que Simone de Beauvoir et Sartre essaient de résoudre ont déjà leur solution dans *La condition humaine* et dans *Espoir* [sic.] ; et le moindre dialogue, dans *Espoir* [sic.], répond à tous les éditoriaux parus dans *Les Temps modernes*. Sur le chemin de Sartre, le Malraux de 1939 était déjà plus loin que Sartre aujourd'hui⁶⁸.

À la fois conradiens et dostoïevskiens, les romans de Malraux prennent pour cadre des guerres civiles et des révolutions qui obligent les personnages à résoudre chacun à leur façon les questions essentielles qui motivent leur conception de la vie et des relations humaines, du monde social et de son devenir, de l'art et de la politique, de la discipline et de la liberté, de l'action, de la solitude, de l'amour et de la fraternité. La vie de l'écrivain constitue de plus le modèle par excellence de l'engagement. Loin de renvoyer au seul

⁶⁸ Georges Mounin, « Les chemins de Malraux », *Les Lettres françaises*, 7 juin 1946, p. 4.

univers de la fiction, l'héroïsme et la morale de l'action que les textes valorisent sont perçus dans les années 30 et après la guerre comme les compléments esthétisés de l'héroïsme et de la capacité d'action réels dont a fait preuve l'écrivain. Malraux a d'ailleurs largement utilisé le statut ambigu du roman afin d'entretenir sa propre légende. Avant de s'être réellement engagé dans les Brigades internationales au cours de la guerre d'Espagne et d'avoir combattu pendant la Seconde Guerre mondiale, l'auteur avait sciemment laissé ses contemporains croire qu'il avait pris une part active à la révolution chinoise : «*Les Conquérants, La Condition humaine* viennent [...] du séjour en Asie, se calquent, dira Malraux, sur la forme du reportage et imposent, jusqu'à l'apparition de la biographie de Jean Lacouture, l'idée fausse que l'auteur a vécu les mouvements révolutionnaires chinois, qu'il en a été le héros⁶⁹.»

Une place doit encore être faite aux récits publiés clandestinement par les Éditions de Minuit. Il est difficile de savoir exactement jusqu'à quel point ces textes ont pu circuler au cours des «années noires» et quelle fut leur influence réelle sur la mentalité française pendant le conflit, mais il ne fait aucun doute qu'après la guerre, ils ont illustré plus que toute autre entreprise littéraire de quelle façon les lettres pouvaient être une manière de combat. En proposant des textes d'une qualité littéraire et des livres d'une qualité éditoriale en tous points comparable à ce que les plus grandes maisons françaises proposent en temps de paix, ceux qui avaient écrit ces récits⁷⁰ de même que ceux qui les avaient édités, imprimés et distribués s'étaient engagés, avaient risqué leurs vies afin de montrer que «l'esprit français» ne mourrait pas étouffé sous la botte nazie. James Steel remarque fort à propos que le

grand mérite d'écrivains comme Vercors, Mauriac, Gide, Maritain, Debû-Bridel, Edith Thomas, etc., tous publiés aux éditions de Minuit, c'est d'avoir maintenu le plus longtemps

⁶⁹ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰ Ces remarques s'appliquent également aux essais et aux poèmes qui ont été publiés par Pierre de Lescure et Vercors. Pour le récit passionnant de la naissance des Éditions de Minuit et de toutes les difficultés auxquelles eurent à faire face leurs fondateurs, ainsi que leurs nombreux collaborateurs, voir Anne Simonin, *op. cit.*

possible le flambeau de l'humanisme et essayé de concilier résistance contre le nazisme et maintien des droits de l'homme⁷¹.

Les œuvres clandestines ont été les premières à réserver un traitement littéraire aux thèmes, aux situations, aux interrogations et aux sujets de débat relatifs à la Seconde Guerre mondiale qui hanteront les mémoires collectives françaises après 1945. Elles ont notamment donné des visages à l'ennemi et indiqué les différentes lignes de conduite qui devaient être adoptées à son endroit. Sur ce point crucial, une évolution très nette oppose le premier des textes publiés aux Éditions de Minuit, *Le silence de la mer* de Vercors (1942), aux ouvrages comme *Les contes d'Auxois* d'Édith Thomas (1943), qui ont été écrits et qui sont parus au moment où la Résistance militaire s'est organisée. Le premier met en scène un officier allemand cultivé et amical. Croyant sincèrement au bien-fondé de sa cause et au mariage harmonieux entre la France et l'Allemagne qu'il ne cesse d'exalter, Von Ebrennac cherche à séduire le narrateur du récit et sa nièce, qui sont forcés de l'héberger. Il travaille de la sorte sans le vouloir vraiment à l'anéantissement de la France et de sa culture, entreprise que l'oncle et que la nièce ne veulent cautionner à aucun prix. Les deux Français manifestent leur opposition à la politique nazie de fraternisation d'une façon pacifique, en refusant d'adresser la parole à leur «pensionnaire». Dans le second texte, un recueil de nouvelles, Édith Thomas représente une à une les principales injustices de l'Occupation d'une manière où la nécessité de l'action violente en vient à s'imposer. Dans le dernier «conte», intitulé *FTP*, elle fait le récit d'un attentat organisé avec le plus parfait sang froid par des maquisards communistes. Après avoir fait dérailler un train militaire, les héros entreprennent de tuer tous ceux qui ont survécu :

On a vu la locomotive s'incliner sur le côté et le tender la suivre dans un écroulement de ferraille. Les autres wagons sont restés sur la voie. On a vu les Allemands épouvantés sortir des wagons.

Alors, tranquillement, les six se sont mis à tirer. Sans plus de haine qu'un chirurgien. Sans plus de haine⁷².

⁷¹ James Steel, *op. cit.*, p. 118.

Au lendemain de la guerre, aucun des romanciers résistancialistes ne défendra une forme d'opposition aussi peu violente que celle mise en scène par Vercors, laquelle convenait aux premières années, voire aux premiers mois de l'Occupation, alors que la plupart des gens n'avait pas encore pris une juste mesure de la barbarie nazie et que nul ne pouvait encore opposer une action militaire efficace. Mais, en contrepartie, aucun des romanciers ne parle après la guerre des attentats avec une froideur comparable à celle des héros d'Édith Thomas, qui écrivait au plus fort de la lutte, au moment où il fallait présenter l'action résistante de la manière la plus positive et la moins ambiguë possible. Après 1945, les romanciers poursuivront la tradition mise en place sous l'Occupation, mais en cherchant une voie médiane, une manière de concilier les deux extrêmes tout en abordant des problèmes qui sont spécifiques, non pas à ceux qui écrivent au moment de la lutte, mais à ceux qui écrivent ou qui publient après-coup pour donner un sens à cette lutte.

⁷² Édith Thomas, *Les Contes d'Auxois*, Paris, Éditions de Minuit, 1943, p. 60.

III. Poétique du roman résistancialiste

La littérature et le monde littéraire dans leur ensemble ont été pris au sérieux à la Libération comme ils l'avaient rarement été auparavant. Bien que les écrivains n'aient plus, en 1945, à publier clandestinement au péril de leur vie, la découverte des camps de concentration et les épreuves endurées par nombre d'entre eux sous l'Occupation⁷³ les dissuadent de prendre les lettres à la légère. La littérature de l'époque doit manifester ce que Michel Leiris définit comme

cet engagement essentiel qu'on est en droit d'exiger de l'écrivain, celui qui découle de la nature même de son art : ne pas mésuser du langage et faire par conséquent en sorte que sa parole, de quelque manière qu'il s'y prenne pour la transcrire sur le papier, soit toujours vérité⁷⁴.

Pour un temps, l'inconséquence ou l'hermétisme ne sont plus de mise. La période de l'Épuration a été l'un des moments où, sous un régime démocratique, il a été possible d'être condamné à mort pour avoir écrit ou dit quelque chose de mal. Dans son étude sur le discours social et le sexe à la Belle époque, Marc Angenot écrit qu'«une tolérance, embarrassée ou méprisante, laisse à la "littérature" une exclusivité de l'indécence⁷⁵.» Il n'en va plus ainsi, pour quelque thématique que ce soit, à partir de 1944-45. Les membres du Comité National des Écrivains ne laissent à peu près plus aux auteurs la possibilité de remplir cette fonction de «fou du roi» qui avait auparavant été la leur s'il faut en croire Angenot. Après les dénonciations, les arrestations, les exécutions et les déportations qu'elle avait soutenues ou directement encouragées, il n'est plus question de tenir la littérature pour un

⁷³ Selon Benoît Denis, «les écrivains résistants torturés et déportés, toutes ces images imprègnent la représentation de l'écrivain engagé, parce qu'elles permettent d'évaluer la valeur de l'engagement à l'aune du danger concrètement rencontré.» (Cf. *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 48.)

⁷⁴ Michel Leiris, «De la littérature considérée comme une tauromachie», dans *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 22. (L'auteur souligne.)

⁷⁵ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, op. cit., p. 183.

type de discours «parasitique et irresponsable⁷⁶», bien au contraire. Les positions dominantes du champ littéraire sont occupées par ceux qui reconnaissent le poids de chaque mot publié et qui, de ce fait, affirment l'extrême gravité de tout écrit. Gisèle Sapiro décrit cette situation particulière des lettres françaises de l'immédiat après-guerre, marquées par les séquelles du passé le plus récent :

Parce qu'elle a transformé le cours de leur existence et leur devenir social, l'expérience de l'Occupation est déterminante chez ces cadets nés entre 1900 et 1915, et dont Vercors, Sartre, Camus sont les représentants les plus en vue. Elle fonde aussi bien leur vision du monde que leur autorité à parler en son nom. C'est [...] ce «capital moral» qu'ils font valoir pour redéfinir la notion de responsabilité de l'écrivain⁷⁷[...]

Dans sa «Préface à la clandestinité», ajoutée en 1965 aux nouvelles rassemblées dans *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Elsa Triolet questionne Louis Aragon : «Qu'aurais-tu écrit s'il n'y avait pas eu la guerre ? Qu'aurais-je écrit ? Autre chose, voilà qui est certain⁷⁸.» Si, à partir de 1945, la littérature qui la représente fait quelque chose de la guerre, il est indéniable que la guerre et que les traces qu'elle a laissées dans la mémoire des écrivains ont aussi en contrepartie fait quelque chose de la littérature et, par conséquent, du roman.

Nous ne pouvons pas apprécier avec justesse la littérature romanesque parue après la guerre si nous la jugeons à l'aune des critères d'originalité et de renouvellement constant des formes auxquels nous a habitués la modernité. En 1945, les préoccupations d'ordre strictement esthétiques étaient reléguées au second plan, lorsqu'elles n'étaient pas vilipendées. Dans le texte de présentation de la revue *Les Temps Modernes* paru en 1945⁷⁹, dans des conférences telles que «La Responsabilité de

⁷⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁷ Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 561-562.

⁷⁸ Elsa Triolet, «Préface à la clandestinité», dans *Le prochain accroc coûte deux cent francs*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ Jean-Paul Sartre, «Présentation des *Temps Modernes*», dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 7-30.

l'écrivain» donnée à la Sorbonne en 1946 et «L'existentialisme est un humanisme⁸⁰» donnée la même année, puis dans *Qu'est-ce que la littérature ?* paru l'année suivante, Sartre a donné sa conception de l'engagement. Ce faisant, pour parler en termes goldmanniens, il est parvenu à expliciter la «vision du monde» et les aspirations diffuses du groupe socio-historique auquel il appartenait⁸¹. Les œuvres littéraires sont désormais moins pensées comme des fins que comme des moyens destinés à atteindre des objectifs qui excèdent les préoccupations strictement littéraires⁸². Pour les écrivains engagés que sont ou que veulent être la plupart des auteurs en vue de l'immédiat après-guerre, il importe bien moins de paraître nouveau ou de créer une œuvre d'art sublime que de prendre position et d'agir sur le monde. Il n'est pas même concevable, dans cette optique, que la «raison littéraire⁸³» puisse prendre ses distances par rapport aux préoccupations éthiques et politiques d'une époque donnée. Selon Sartre, «la littérature est par essence prise de position⁸⁴.»

À la lumière de ces considérations, les reproches que nombre de critiques et d'historiens actuels de la littérature adressent aux romanciers de l'époque et à leurs œuvres perdent une grande partie de leur pertinence. Une semblable comparaison entre la poésie de la Résistance et les récits publiés en France dans les années 40 : «By contrast, one observes that French fiction concerning World War II is, in some ways, disappointing⁸⁵»,

⁸⁰ Ces conférences ont été publiées : Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998, 60 p. et *Id.*, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, 108 p.

⁸¹ Les années de l'après-guerre sont d'ailleurs baptisées «Les années Sartre» par Michel Winock dans *Le siècle des intellectuels*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 885 p. Pour sa part, Bernard-Henri Lévy a consacré une étude à la place dominante occupée par l'auteur de *La nausée* dans l'histoire intellectuelle du siècle dernier qu'il a intitulée *Le siècle de Sartre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2000, 762 p.

⁸² Pour une définition de la littérature engagée, outre les essais de Sartre, voir Benoît Denis, *op. cit.*, p. 15-99.

⁸³ Gisèle Sapiro, *art. cit.*

⁸⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 276. (Je souligne.)

⁸⁵ Catherine Savage Brosman, *Visions of War in France: Fiction, Art, Ideology*, Baton Rouge, Louisiana State University, 1999, p. 177.

met tout au plus en lumière la difficulté qu'il peut y avoir, aujourd'hui, à replacer les œuvres de l'immédiat après-guerre dans le contexte de leur production. Affirmer qu'après 1945, «there was no wave of great war novels⁸⁶» relève non seulement d'une appréciation fort légère, mais aussi d'une véritable méconnaissance de l'éventail des possibilités esthétiques qui était ouvert, à l'époque, dans le champ littéraire français. Insinuer qu'il y a eu, en 1945, un manque de talent parmi ceux qui ont cherché à représenter la guerre par le biais du roman n'explique rien et, a fortiori, masque les déterminations sociales, politiques et littéraires qui influaient alors fortement sur la création artistique. Si, pour nombre de lecteurs actuels, le roman résistancialiste est devenu ennuyeux, voire illisible, cette illisibilité ne doit pas être l'objet d'une déception ou d'un «désappointement», mais d'une critique historique et sociale. Des désirs de moralisme, de simplification, d'exemplification et de didactisme sont toujours à l'œuvre dans le roman de l'immédiat après-guerre; ils ne sont pas les marques d'une incapacité à produire une *vraie* littérature ou une *bonne* littérature dont aurait souffert l'*intelligentsia* de l'époque, mais bien les conditions *sine qua non* de la reconnaissance, par cette *intelligentsia*, de la valeur littéraire. D'ailleurs, à l'exception des récits de Vercors, les textes retenus ici n'ont pas manqué de reconnaissance critique et populaire à leur époque. *Mon village à l'heure allemande* a été couronné du prix Goncourt 1945, *Drôle de jeu* du prix Interallié de la même année, *Éducation européenne* du prix des Critiques. Quant au roman de Simone de Beauvoir, il a été réédité trente-deux fois en deux ans⁸⁷. Le contexte peut certes paraître limitatif et contraignant à de délicates sensibilités contemporaines, mais c'est celui dans lequel les romanciers de l'époque ont écrit. C'est à l'aune de ces circonstances qu'il faut mesurer comment ils s'en sont tirés.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁸⁷ Cf. Claude Francis et Fernande Gontier, *Simone de Beauvoir*, Paris, Perrin, 1985, p. 238.

A. Auto-réflexivités, mises en abyme

La notion d'engagement est présente en filigrane dans chacun des romans résistancialistes. À différents degrés, d'une manière plus ou moins appuyée selon les cas, les auteurs mettent leurs propres pratiques littéraires en scène. De cette manière, ils indiquent clairement dans quel esprit et pour quelles raisons ils ont entrepris d'écrire.

Il n'y a aucun personnage d'écrivain, ni aucune référence importante à la littérature dans *Mon village à l'heure allemande*. Si Bory reste éloigné de toute forme explicite d'auto-réflexivité ou de mise en abyme, ses biographies⁸⁸ révèlent toutefois qu'il s'est largement inspiré de ses observations et de son expérience personnelle pour composer son premier roman. Après la publication de *Mon village à l'heure allemande* et l'obtention du prix Goncourt, celui qui était alors un jeune instituteur fut critiqué par plusieurs de ses concitoyens qui avaient rencontré un portrait peu flatteur d'eux-mêmes dans l'un ou l'autre des personnages. De plus, en contrepartie de l'ignominie dont sont affligés le milicien Auguste, le dénonciateur Lêcheur et l'abbé Varèmes, ou du ridicule dont souffrent le maire Morize, le fermier Boudet, la vieille fille Mlle Vrin et la plupart des habitants du village fictif de Jumainville, la part la plus importante du sublime et de la grandeur revient au personnage de Tattignies, l'instituteur. Si celui-ci n'écrit pas un roman à propos de l'Occupation comme Bory, il n'en est pas moins tout au long de l'histoire le garant de la morale, de la juste cause et de la noble conduite. Il fait figure de ce que Susan Suleiman nomme le «porte-parole fidèle» des intentions de l'auteur⁸⁹. Dans le passage suivant, par exemple, il défend les valeurs humanistes et communique aux autres personnages sa compréhension des événements. Ce faisant, il donne la signification de la

⁸⁸ Daniel Garcia, *Jean-Louis Bory*, Paris, Flammarion, 1991, 261 p. et Marie-Claude Jardin, *Jean-Louis Bory*, Paris, Belfond, 1991, 243 p.

⁸⁹ Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 100.

guerre que le roman dans son ensemble propose par-delà les divergences de vues et d'opinions des autres villageois :

[Q]ue cette époque misérable soit le résultat de la guerre pure et simple ou de la guerre accompagnée du régime et de l'éthique *made in Germany*, la responsabilité retombe sur les mêmes têtes : le Néron en gabardine [Hitler] et sa clique balafrée, en casquettes relevées ou en chapeaux verts, et en bottes — n'oublions pas les bottes — les seigneurs de la guerre. Ce sont eux qui forcent Jumainville à vivre dans la peur et à mépriser ces bonnes vieilles valeurs primaires qui paraissent si désuètes : l'honnêteté, le respect de la parole donnée, la haine du mensonge, le «bien mal acquis ne profite jamais» que je commente encore à mes gosses, par routine, sans grand espoir. Ce sont eux qui forcent l'homme à respirer une atmosphère de roman policier qui détraque les cervelles (MV, 249 ; l'auteur souligne).

Tattignies appartient à une autre génération que Bory; il meurt sous les balles d'un milicien avant la fin du roman pour avoir trop librement et trop courageusement parlé. Sans être une forme d'auto-fiction, *Mon village à l'heure allemande* est néanmoins un roman à clé dans lequel l'auteur met en scène un *alter ego*, dont la fonction principale au sein de la diégèse est en tout point semblable à celle que doit remplir le romancier réaliste au sortir de la guerre, à savoir défendre une échelle de valeurs de façon non-ambiguë tout en dévoilant *la* vérité de la guerre et des «années noires».

Bien que le personnage principal de *Drôle de jeu* n'écrive pas beaucoup plus que ne le faisait celui de *Mon village à l'heure allemande*, Marat et Roger Vailland sont encore plus semblables l'un à l'autre que ne l'étaient Tattignies et Jean-Louis Bory. Le héros et son créateur sont tous les deux des journalistes au passé vaguement surréaliste qui ont quitté les mêmes milieux interlopes parisiens pour se rapprocher des communistes et faire de la Résistance au cours de l'Occupation. Rodrigue, Cloé, Annie, Frédéric et Mathilde, les personnages qui entourent Marat, ont tous des répondants dans la réalité. Marat a d'ailleurs été l'un des pseudonymes dont Vailland fit usage dans la clandestinité. Dans un «avertissement», l'auteur prévient le lecteur de *Drôle de jeu* que si «le nom ou le pseudonyme d'un de [s]es "héros" se trouvait appartenir à un personnage existant réellement, ce

serait pure coïncidence, indépendante de [s]a volonté et sans aucune signification» (*DJ*, 7), ce qui ne dissuade nullement son biographe de puiser abondamment dans le roman, notamment dans le journal de Marat, comme s'il s'agissait d'un écrit intime⁹⁰. La matière romanesque est à ce point autobiographique qu'il est difficile de ne pas tenir Marat pour l'*alter ego* et le «porte-parole» de Vailland. La mise en abyme de la signification littéraire et politique du roman est ici d'autant plus appuyée que, contrairement à l'instituteur de Jumainville, le personnage principal de *Drôle de jeu* donne constamment son avis à propos des lettres en général et plus particulièrement du rôle qu'elles ont à jouer dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. À la toute fin de la première partie du roman, Marat écrit par exemple dans son journal intime :

La majorité des hommes essaient de prendre conscience des grands événements qui interfèrent avec leur vie privée à l'aide des notions mises en circulation par les historiens ou les politiciens qui ont interprété le passé; si les événements qui surviennent sont d'un caractère absolument nouveau, les vieilles notions ne permettent que des interprétations fragmentaires; non seulement le caractère nouveau échappe à la conscience claire, mais les vues partielles aboutissent à des contradictions déchirantes — d'où confusion et malaise qui persisteront jusqu'à ce qu'un homme de génie, pensant et s'exprimant pour tous les hommes de son temps, impose une interprétation pertinente des faits (*DJ*, 109-110).

Ni Marat ni Vailland ne vont jusqu'à faire du roman (ou de *Drôle de jeu*) le genre (ou le texte) par lequel s'imposera «l'interprétation pertinente des faits» que l'époque devra à son «homme de génie». Les propos du héros renvoient néanmoins, en une manière de métonymie, au texte au sein duquel ils sont énoncés : dans la forme réaliste de son premier roman, Vailland amalgame un très grand nombre d'«interprétations fragmentaires», il montre en quoi l'Occupation fut un événement «d'un caractère absolument nouveau» et il attribue à cet événement, comme nous le verrons plus loin, une signification à la fois morale et politique. Lorsque Marat exalte la «prodigieuse faculté d'irrespect» (*DJ*, 181) et le caractère «bien français» de Laclos, Retz, Sade et Stendhal, il pointe de plus un autre aspect important du

⁹⁰ Cf. Yves Courrière, *Roger Vailland ou un libertin au regard froid*, Paris, Plon, 1991, 972 p.

roman dans lequel il figure. Tout au long de *Drôle de jeu*, Vailland s'emploie en effet à opérer une synthèse entre le sérieux révolutionnaire à la façon de Malraux et la libre pensée issue de la tradition libertine dont Marat est un grand admirateur.

Le procédé auto-référentiel et programmatique de mise en abyme est employé de façon beaucoup plus explicite dans les trois autres romans. Gary met en scène un personnage de romancier, Dobranski, qui écrit *Éducation européenne* dans l'idée qu'

il y a des moments dans l'histoire, des moments comme celui que nous vivons, où tout ce qui empêche l'homme de désespérer, tout ce qui lui permet de croire et de continuer à vivre, a besoin d'une cachette, d'un refuge. Ce refuge, parfois, c'est seulement une chanson, un poème, une musique, un livre. Je voudrais que mon livre soit un de ces refuges, qu'en l'ouvrant, après la guerre, quand tout sera fini, les hommes retrouvent leur bien intact, qu'ils sachent qu'on a pu nous forcer à vivre comme des bêtes, mais qu'on n'a pas pu nous forcer à désespérer. Il n'y a pas d'art désespéré — le désespoir, c'est seulement un manque de talent (*ÉE*, 76-77).

Le héros du roman, Janek, est pour sa part un amoureux de la musique qui ambitionne de devenir compositeur après la guerre. Au plus fort de l'Occupation, il vient en aide à un jeune violoniste surdoué, un «enfant juif aux parents massacrés dans un ghetto [dont le jeu] réhabilitait le monde et les hommes, réhabilitait Dieu» (*ÉE*, 169). La beauté que «Wunderkind» crée inspire les pensées suivantes à Janek — le focalisateur interne —, ainsi qu'au narrateur du roman, lequel s'approprie partiellement l'appréciation du héros en recourant au discours indirect libre :

Le monde était sorti du chaos. Il avait pris une forme harmonieuse et pure. Au commencement, mourut la haine, et aux premiers accords, la faim, le mépris et la laideur avaient fui, pareils à des larves obscures que la lumière aveugle et tue. Dans tous les cœurs vivait la chaleur de l'amour. Toutes les mains étaient tendues, toutes les poitrines fraternelles... (*ÉE*, 170).

Dans *Le sang des autres*, un personnage de peintre, Marcel, tente en vain de créer une œuvre d'art pure et autosuffisante. Au moment où, après la défaite de 1940, il est interné dans un camp de prisonniers, il découvre l'importance du public auquel il s'adresse et sur lequel il agit par le biais de sa peinture. C'est à partir de ce moment qu'il décide, non seulement d'engager ses œuvres, mais de s'engager lui-même dans les luttes sociales, politiques et militaires qui ont cours, tout d'abord au *stalag*, puis dans la France occupée. Son œuvre picturale joue de la sorte exactement le même rôle que le roman où elle figure, dans lequel Beauvoir vulgarise les thèses sartriennes et illustre leur bien fondé⁹¹ par le biais, entre autres, des débats qui opposent le héros, «Jean», à son ami, le communiste «Paul».

De tous les romanciers retenus, cependant, nul n'inscrit sa conception de la littérature et du rôle de l'écrivain de manière aussi appuyée que Vercors au moment où, en 1951, il fait paraître ensemble *Les armes de la nuit* et de *La puissance du jour* :

Quand, pendant l'été 1945, il [l'auteur] assista au retour des déportés, ce n'est pas l'envie d'écrire, c'est l'envie de hurler qui lui fit composer *Les Armes de la nuit*. Et quand, cinq ans plus tard, sous le titre de *La Puissance du jour*, il entreprit d'en écrire la suite, c'est (comme il le fait dire à son héros) parce qu'il lui fallut constater avec horreur et angoisse que «le monde des hommes n'a pas compris encore le danger qu'il a couru». Que ce danger subsiste. Et que n'importe qui a la chance d'être tant soit peu écouté n'a pas de plus pressant devoir que de tenter de se faire entendre.

Peu important alors les petites manies et petites manières du roman contemporain. Peu important même les règles. Il ne s'agit plus de ces devoirs d'école sur lesquels on se fait juger digne ou non du titre de romancier. Il s'agit de l'avenir de l'homme. Il s'agit de savoir si l'existence qui s'ouvre à l'humanité future sera celle de la personne humaine ou celle du singe parlant (AN et PJ, 8; l'auteur souligne).

⁹¹ Elizabeth Fallaize remarque fort à propos que «Sartre's *Being and Nothingness* provides a doctrinal intertext to which *The Blood of Others* quite specifically relates». (*The Novels of Simone de Beauvoir*, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 51.)

Dans le métatexte abondant⁹² où il prend directement la parole, Vercors, alias Jean Bruller, laisse entendre à plusieurs reprises que B***, le narrateur intradiégétique des récits, n'est autre que lui-même. Il y affirme de plus que son héros, Pierre Cange, a réellement existé. En plus de thématiser l'acte de création comme Gary et Beauvoir, Vercors adopte une énonciation de type proustien, qu'il fait servir à l'engagement littéraire. Ici, tout est fait pour produire le sentiment qu'il est impossible de distinguer la fiction littéraire de la situation réelle dont cette fiction rend compte et de laquelle elle tire, non seulement son sens et sa justification propres, mais aussi celles de la littérature et de l'art dans leur ensemble.

B. Un temps particulier

Au niveau de l'espace romanesque, ce n'est pas la similitude entre les romans résistancialistes retenus, mais l'hétérogénéité qui frappe d'emblée : *Le sang des autres* et *Drôle de jeu* racontent surtout des histoires parisiennes; l'intrigue de *Mon village à l'heure allemande* se déploie, comme son titre l'indique, dans un village français et dans la campagne qui l'environne; les textes de Vercors prennent pour cadre le camp de concentration de Hochswörth et la Vendée; presque tous les chapitres d'*Éducation européenne* se déroulent dans la forêt polonaise.

Beauvoir, Bory, Gary et Vailland racontent cependant tous des histoires qui se situent au moment de l'Occupation. Quant à Vercors, si ses fictions ont pour cadre l'immédiat après-guerre, ses personnages sont à ce point obsédés par ce qui leur est arrivé au cours des «années noires» qu'il est légitime de considérer que *Les armes de la nuit* et *La puissance du jour* parlent avant tout de l'époque au cours de laquelle les nazis ont dominé la

⁹² Dans l'édition collective des deux romans, nous retrouvons un texte de présentation du dyptique (p. 7-8), une postface aux *Armes de la nuit* (p. 69) et une explication des circonstances dans lesquelles a été rédigée *La puissance du jour* (p. 73-77).

France et l'Europe. Un même temps, ainsi qu'une même organisation et qu'une même utilisation de ce temps rassemblent les romans résistancialistes. État d'une société scindée entre, d'une part, une sphère publique négative, qui est dominée par les forces d'occupation et, d'autre part, une sphère privée ou clandestine positive, où se retrouvent les individus et les groupes qui veulent échapper à l'emprise des occupants, cette époque favorise plus que tout autre moment de la guerre les représentations bipolaires du conflit, du monde, de la nation et de l'être humain.

Pour ces romanciers, les «années noires» sont un temps qualitativement différent des autres. Dans leurs romans, l'époque de la domination nazie est extraordinaire au sens fort du terme. Le préfacier-narrateur des textes de Vercors dit par exemple, à propos de la déportation de Pierre Cange, le personnage central de ses récits : «La nature du crime commis contre lui, le monde jamais n'en a connu de pareille» (AN, 69). Les titres des deux courts romans, *Les armes de la nuit* et *La puissance du jour*, font explicitement référence à une temporalité organisée par l'opposition clarté/obscurité, qui implique toujours une très forte connotation morale⁹³, laquelle est ici surdéterminée par l'imaginaire de l'Occupation et de la Résistance⁹⁴. Le titre du roman de Jean-Louis Bory, *Mon village à l'heure allemande*, évoque lui aussi une temporalité hors du commun, caractérisée par la domination étrangère. Pour ceux qui considèrent, avec Claude Duchet, que le titre du roman est le double révélateur d'une marque de littérarité et d'une stratégie commerciale, qu'il est le lieu textuel par excellence où se rejoignent les idées que l'auteur et l'éditeur se font des attentes du public⁹⁵, il devient difficile de ne pas reconnaître l'importance sociale et littéraire de ce rapport à un laps de temps à la fois tenu pour anormal et néfaste.

⁹³ C'est du moins l'un des postulats fondamentaux de l'anthropologie structurale et de la mythocritique. Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, coll. «Bordas études», 550 p.

⁹⁴ L'isotopie de la nuit caractérise toujours l'époque de l'Occupation. 1940-1944 sont les « années noires ». Vercors et Pierre de Lescure ont baptisé leur maison d'édition clandestine «Les Éditions de Minuit». Joseph Kessel a intitulé son roman sur la Résistance *L'armée des ombres*, etc.

⁹⁵ Claude Duchet, «“La Fille abandonnée” et “La Bête humaine” : éléments de titrologie romanesque», *Littérature*, n° 12, décembre 1973, p. 49-73.

Vailland marque bien l'écart qui sépare le moment de l'énonciation du temps de l'histoire. Le narrateur de *Drôle de jeu* emploie à quelques reprises des expressions telles que «en ces années» (DJ, 76) ou «à cette époque» (DJ, 104). Dès 1945, l'Occupation fait partie d'une histoire lointaine, dont le romancier parle comme si elle était étrangère au lecteur. Dans *Éducation européenne*, la fin de la guerre coïncide, pour le héros Janek, avec le passage à l'âge adulte. Lorsque le jeune homme revient près du grand arbre sous lequel il a vécu pendant les «années noires», le narrateur constate que «[Le chêne] n'a pas changé, lui non plus, et les branches murmurent les mêmes mots dans le langage des chênes. Mais Janek n'est plus assez jeune pour les comprendre» (ÉE, 276). Ce qui a été senti pendant la guerre appartient à une autre époque de la vie, à laquelle le héros est désormais étranger. Seul parmi les romanciers retenus à ne pas représenter directement la domination nazie, mais ses séquelles, Vercors s'emploie, comme Vailland et Gary, mais d'une manière beaucoup plus affirmée, à montrer qu'il y a eu rupture entre les «années noires» et celles qui les ont suivies. Pour le rescapé des camps de concentration qu'est Pierre Cange, le temps de l'après-guerre et celui de la guerre sont non seulement opposés mais incompatibles. Leur mise en relation, leur superposition par le travail de la mémoire oblige le personnage à tenir l'un pour irréel en regard de l'autre. Sans que le narrateur intradiégétique, ni, par le fait même, le lecteur ne puissent déterminer si le point de vue adopté est celui de la guerre ou de l'après-guerre, l'une des époques se situe pour Cange en dehors du vrai et du possible : «Il observait en souriant cette agitation pacifique, — sans Allemands, sans menace. Il dit : "On a peine à y croire." Je ne sais s'il parlait du moment que nous vivions, ou de l'autre, celui dont ces deux ans nous séparaient» (AN, 18). En contrepartie, les paroles que prononce Cange et le souvenir qu'il peut transmettre ouvrent un passage vers un monde radicalement étrange. Le recours à l'isotopie de la nuit et à l'onirisme rend compte de la distance infranchissable qui sépare le monde connu et le camp, la guerre et l'après-guerre : «Et dans cette obscurité tiède et muette, infiniment immobile, les images singulières suggérées par ses paroles prenaient, pour moi qui écoutais comme du fond d'un captieux sommeil, le

pouvoir persuasif du rêve...» (AN, 30). Chez Vercors, le camp est donné — avec raison — pour le plus inconcevable et le plus horrible des aspects de la domination nazie, mais d'autres éléments spécifiques aux «années noires» sont également des causes d'étonnement pour les personnages revenus à la normale. La constatation d'une différence importante entre ce qui constituait la réalité de l'Occupation et celle de l'après-guerre provoque par exemple l'enchantement du narrateur : «C'est merveilleux ! m'écriai-je quand enfin [les policiers] furent partis. Affronter des mouchards sans l'angoisse d'être livré — fusillé ou déporté ! Comme la peur s'oublie vite...» (PJ, 87). Implicitement, la remarque montre que le passage de la situation d'Occupation à la situation de Libération a été accompagné par une transformation complète des perceptions et des comportements. L'Occupation a été *autre chose*.

Avec celui de Vailland, qui joue sur les deux tableaux, les romans de Bory et de Beauvoir particularisent le temps de la domination nazie en le comparant, non pas à celui de l'après, mais à celui de l'avant-guerre. Par des procédés de délégation de la parole et de focalisation interne, l'auteur de *Mon village à l'heure allemande* établit différents procès d'évaluation qui, en regard des problèmes que pose la présence de l'occupant à la majorité de la population, tendent à faire de l'entre-deux-guerres une époque idyllique. Devant les complications multiples auxquelles doivent dorénavant faire face les autorités municipales, Morize s'exclame par exemple : «C'était si simple d'être maire avant la guerre!» (MV, 15). Dans ses répliques et ses pensées, le magistrat oppose le passé au temps de la diégèse, en donnant une image fortement idéalisée du premier. Tout au long du roman, nombre de personnages remplissent cette même fonction. Plus qu'aux autres, c'est cependant à l'instituteur, le personnage auquel l'imaginaire collectif français associe d'emblée le républicanisme et ses valeurs, que revient la tâche d'évaluer la période de l'Occupation en la comparant avec celle qui l'a précédée. Après un sermon du prêtre, figure antirépublicaine par excellence du roman — et de l'imaginaire social —, l'instituteur Tattignies déclare :

Encore un saut en arrière. [...] Par la faute des curés de la trempe de Varèmes, nous allons remonter sur de vieilles

balançoires : l'école avec ou sans Dieu comme on dit les jours avec ou sans alcool ; les crôa-crôa des gosses derrière les soutanes, tout cet attirail grotesque pour bouffeurs de curé. On commençait à être tranquille de ce côté-là. Le curé pétrissait ses âmes, l'instituteur, ses cervelles, et le boulanger, son pain. Et les vaches étaient bien gardées (MV, 189).

Tattignies proclame constamment sa nostalgie du monde d'avant, et son appartenance exclusive à ce monde : «Je suis de ceux qui croient encore à l'humanité avec un grand H, oui, aussi ridicule que puisse paraître ce terme en l'an de grâce 1944. C'est peut-être parce que je suis une vieille pantoufle» (MV, 253). Il tient les discours apologétiques les plus appuyés, les plus répétés et les moins ambigus à propos des années d'avant-guerre. Une constatation comme celle-ci : «Encore une valeur qui dégringole : la charité» (MV, 189), laisse croire que la fin de l'entre-deux-guerres a été une apogée pour la générosité et l'humanisme. La récurrence de ce type de déclaration fait en contrepartie apparaître le temps de la diégèse comme celui d'une dégradation. L'instituteur exprime ce point de vue d'une manière encore plus manifeste lorsqu'il expose ses appréhensions et ses espoirs pour l'après-guerre. À l'un des moments où il s'adresse à Pierre, un étudiant venu de Paris, Tattignies emploie des métaphores de la guérison et de la reviviscence pour décrire le futur auquel il aspire. Pour lui, l'utopie prend la forme d'un retour à la situation passée, époque où les justes valeurs étaient encore en santé et en vie : «Est-ce que nous pourrions guérir ? Vous croyez à la valeur de l'honnêteté, de la vérité, de la beauté, de l'intelligence, du cœur, n'est-ce pas ? Vous y croyez, comme j'y crois, de toutes mes forces ? Est-ce que l'honnête, le bon, le beau, le vrai pourront revivre ?» (MV, 254) Les années d'avant-guerre font ici figure d'âge d'or.

Beauvoir et Vailland se situent pour leur part aux antipodes d'une vue aussi positive de l'époque qui a précédé le déclenchement de la guerre et la défaite française. C'est sans doute l'un des traits qui départagent le plus explicitement les auteurs attachés à la République de ceux qui prônent la Révolution. Le narrateur du *Sang des autres* attribue néanmoins à quelques reprises des traits négatifs au temps de l'Occupation en l'opposant à celui qui

l'a précédé. Le recours à la forme du monologue intérieur lui permet de représenter la conscience de son héros et de montrer comment, au sein de cette conscience, coexistent des représentations antithétiques des deux époques. Beauvoir les juxtapose ainsi afin d'en accentuer les contrastes. Alors que le temps de la diégèse (le passage en italique) est marqué par la désolation, celui qui a précédé la guerre est caractérisé par l'abondance, le confort et l'insouciance :

Il était sept heures du soir; l'avenue de Saint-Ouen était grouillante de monde; on s'arrachait au coin des rues la dernière édition de *Paris-Soir*, les boulangeries illuminées regorgeaient de croissants croustillants, de brioches, de longs pains dorés; dans les boucheries aux carreaux saupoudrés de sciure, les bœufs et les moutons, vidés, lavés et piqués de cocardes s'alignaient, pendus au plafond comme dans une parade et sur l'étal reposaient, enrobés de papier gaufré, d'énormes bouquets de viande saignante. L'abondance, le loisir, la paix. Accoudés au zinc des bistrots, des hommes discutaient à voix haute, sans peur. *Les volets de fer étaient baissés, les cafés vides; on n'entendait dans les rues désolées que le martèlement des bottes nazies; silencieux, les yeux pleins de terreur, les gens guettaient derrière leurs persiennes.* «Le tour de la France viendra.» (SA, 157; l'auteure souligne).

De la même manière que chez Bory, le rapport entre l'avant-guerre et les «années noires» est illustré par des oppositions entre l'abondance et la privation, la sécurité et la peur. Cependant, à travers d'autres passages, de loin les plus nombreux, la romancière nuance son portrait de l'avant-guerre en montrant que le bonheur et l'insouciance qui caractérisaient ce temps furent eux aussi un mal. Dans l'idée que le personnage principal se fait de cette époque, l'insouciance d'avant-guerre a pour une très large part conduit à la victoire du fascisme. Tout au long de ses réflexions, l'ancien révolutionnaire communiste Jean Blomart dévoile et qualifie les rapports de cause à effet qui rattachent le présent au passé : «Nous n'avons pas osé tuer, nous n'avons pas voulu mourir, et cette vermine verte nous dévore vivants» (SA, 238). L'hostilité du héros pour la période de l'entre-deux-guerres s'explique d'une part, par le fait que l'époque a été dominée par l'exploitation capitaliste, et d'autre part, par le fait qu'elle ne fournissait pas de points de repères politiques et moraux suffisamment nets pour qu'il ait été

possible de justifier une quelconque forme d'action ou de prise de position. Tels que se les représente Blomart, et tels que le roman de Beauvoir les montre, les hommes de ce temps échouaient à donner un sens à leur existence : «Tout occupés à déclarer pourquoi nous ne voulions pas mourir, nous inquiétions-nous de savoir pourquoi nous vivions encore ?» (SA, 170). Simone de Beauvoir a voulu faire de ce personnage le prototype de l'intellectuel français transformé par l'expérience de la guerre et de l'Occupation; passant constamment du «je» au «nous» dans sa réflexion, Blomart considère que son propre parcours est représentatif de celui de toute la société à laquelle il appartient. Dans cette optique, le temps de l'avant-guerre est, pour lui, comme pour les intellectuels en général et comme pour l'ensemble de la société française, un temps de prostration : «Jamais je n'ai été capable de passion. Je tourne en rond au milieu de mes remords, de mes scrupules, avec le seul souci de ne pas me salir les mains» (SA, 134).

Roger Vailland dresse lui aussi un tableau de l'entre-deux-guerres qui n'a rien d'idyllique. À travers les évocations du passé libertaire de Marat, l'auteur de *Drôle de jeu* fait des années 30 une période au cours de laquelle «rien n'avait d'importance» (DJ, 26). Le désengagement dont il est ici question est encore plus complet que dans *Le sang des autres*, où Blomart s'investissait tout de même dans l'action syndicale non-violente. Avant le déclenchement de la guerre et l'entrée dans la Résistance, seuls le refus nihiliste et la recherche désabusée des plaisirs s'offrent au héros. Aucune trace d'ambition révolutionnaire dans les portraits des milieux avant-gardistes et interlopes qu'il dépeint : «Nous avons tous en commun de ne pouvoir prendre au sérieux les valeurs bourgeoises; nous étions l'extrême pointe de l'une des contradictions que le régime développe en lui» (DJ, 26). La période d'avant 1939 lui paraît tellement absurde et insignifiante qu'en comparaison, c'est la guerre, et non la paix, qui devient un objet de désir, en tant que seule possibilité de voir s'écrouler le monde bourgeois :

[N]ous attendions la prochaine guerre, comme tous les jeunes gens de notre génération, nous étions certains qu'elle se terminerait par la Révolution, c'était notre grand espoir, la perspective glorieuse qui donnait un caractère

provisoire à tout ce que nous entreprenions entre-temps, à l'amour même. «Ça compte pour du beurre», disent les enfants quand la vraie partie n'est pas encore commencée, quand on joue à l'essai (*DJ*, 21).

Si le rapport aux années 30 n'était pas dépourvu d'ambivalence dans *Le sang des autres*, l'époque est à tel point dépourvue d'enjeux pour Marat que la guerre en devient une promesse de changement. Pourtant, même pour les personnages principaux de Beauvoir et de Vailland, qui donnent une image négative de l'entre-deux-guerres, le temps de l'Occupation apparaît toujours comme l'aboutissement d'une gradation dans les formes de l'injustice sociale et dans l'incarnation du mal radical. Dans le roman résistancialiste, peu importe que l'image donnée de la période précédente soit idyllique ou sombre, l'Occupation est toujours pire. Alors que les années 30 pouvaient être mauvaises à différents égards, les «années noires» sont absolument horribles. Les discours des personnages présentent constamment l'Occupation comme une temporalité dominée de façon essentielle par une anti-valeur. Blomart explique à sa mère : «À l'heure qu'il est, on est toujours en train d'assassiner quelqu'un» (*SA*, 288). Pour Marat, l'époque est un «*Temps infâme : le "temps du mépris"*» (*DJ*, 206; l'auteur souligne); pour Tadek Chmura, l'un des intellectuels polonais d'*Éducation européenne* : «C'est l'heure des ténèbres» (*ÉE*, 89); pour l'instituteur Tattignies, il s'agit du «temps des bêtes; le temps de la griffe» (*MV*, 126). «Nous sommes retournés à l'âge de la peur» (*MV*, 248) explique-t-il à l'un de ses amis.

Inhérente au temps romanesque de la domination nazie et de la collaboration vichyste dépeintes par le roman résistancialiste, la négativité est affirmée à plusieurs reprises, et dans chacun des textes retenus, par quelques personnages particuliers, les «porte-parole» des auteurs, auxquels les narrateurs délèguent une fonction de nomination et de qualification. Mais elle est aussi représentée, au sein de la diégèse, par l'exploitation d'au moins trois thèmes, récurrents dans tous les romans de ce type : la *mort*, la *régression* et la *clandestinité*.

Dans la double entreprise de construction et de qualification éthique des «années noires», le thème de la mort joue assurément le rôle le plus important. Il aurait été surprenant qu'il en aille autrement dans des romans de guerre. Mais il ne faudrait pas imaginer, pour autant, qu'il s'agisse d'une mort effective, omniprésente comme elle l'est par exemple dans les romans qui représentent la Guerre de 1914-18. Sauf en ce qui concerne le texte de Gary, où plusieurs dizaines de personnages sont tués, ces romans qui parlent de la domination nazie et de l'action résistante ne représentent pas directement la mort. Le survivant des camps de concentration qui raconte son expérience dans *Les armes de la nuit* évoque les corps qu'il a enfournés «par centaines, — peut-être par milliers» (AN, 64), mais il ne décrit qu'une seule fois le moment précis où un homme perd la vie (AN, 62-63). Quant aux autres textes, la tuerie y est constamment évoquée, mais presque jamais montrée. Elle est moins une réalité présente que la trace d'une peur intériorisée et partagée par chacun.

Il peut s'agir de la menace de mort que suscitent les opérations militaires en général, et plus spécifiquement les bombardements, comme le laisse entendre Janvier, personnage épisodique de *Mon village à l'heure allemande*, lorsqu'il pense : «Une bombe peut me dégringoler dessus cette nuit» (MV, 68). Mais, bien que ce premier type de menace ne soit pas négligeable dans la description d'un climat particulier, ce n'est pas celle sur laquelle les romanciers insistent. Ils mettent en fait l'accent de façon beaucoup plus marquée sur une seconde cause de mort, qui ne menace pas tous les personnages d'une façon équivalente, et qui est spécifique à la domination nazie. Il ne s'agit plus ici d'une mort de hasard provoquée par les affrontements cataclysmiques des armées, mais d'une mort infligée sciemment par les tenants d'une idéologie anti-humaniste à ceux qui leur sont opposés. Le narrateur de *Drôle de jeu* fait allusion à ce type de danger lorsqu'il dit qu'«en ces années [...] chaque coup de sonnette causait une certaine anxiété» (DJ, 76). Tous les textes accordent une place centrale à l'évocation de la mise à mort des populations occupées par les Allemands. Dans *Mon village à l'heure allemande*, être fusillé est l'une des grandes

craintes du maire Morize, du fermier Boudet et de pratiquement tous les personnages. La peur du peloton d'exécution fait à ce point partie des mœurs qu'elle devient un sujet de la conversation courante. Pères et mères de famille la convoquent par exemple pour se faire obéir de leurs enfants :

On a fait taire les gosses à coup de gifles. [L'arrivée de la Gestapo] ne les regardait pas, ce n'était pas de leur âge, Dieu merci, et s'ils voulaient faire fusiller leurs parents, ils n'avaient qu'à répéter le quart de la moitié des bêtises qu'ils venaient de sortir, et ça ne ferait pas long feu : ils étaient orphelins. On avait vu fusiller des parents pour moins que ça (MV, 154).

Éducation européenne présente plusieurs scènes qui sont consacrées au massacre de Polonais, patriotes ou non, par les soldats de la Wehrmacht. L'un des personnages épisodiques du roman, le vieil Allemand humaniste Auguste Schröder, ne livre pas Janek à ses compatriotes parce que, dit-il, les nazis «fusillent déjà assez de gens comme ça» (ÉE, 131). Le roman de Vailland se termine peu après que Frédéric, jeune Résistant communiste, ait été arrêté par la Gestapo. Les attentats qui sont commis par les Résistants du *Sang des autres* amènent les autorités d'occupation à fusiller des otages en guise de représailles. Outre le camp de concentration qu'il décrit dans *Les armes de la nuit*, Vercors accorde, dans *La puissance du jour*, une grande importance à un personnage d'ex-collaborateur qui a été responsable, sous l'Occupation, de la dénonciation, de l'arrestation et de la mort de nombreux Juifs et Résistants.

En plus d'être un temps où la mort hante en permanence les esprits, les «années noires» sont caractérisées par une régression généralisée de la qualité de vie des gens. Dans le roman de Vailland, les Résistants reçoivent de Londres les sommes qui leur permettent de mener à bien leurs actions militaires avec le maximum d'efficacité. Afin de servir la cause au meilleur de ses capacités, Marat voyage dans le confort et mange dans des restaurants approvisionnés par le marché noir. C'est pourquoi les manques n'apparaissent pas aussi criants, ni aussi structurellement importants dans *Drôle de jeu* que dans les quatre autres textes. Vailland prend cependant soin de mentionner à quelques reprises les difficultés que posaient, pour la

plus grande partie de la population, la recherche de vêtements ou de nourriture :

[A]u printemps 44, la distribution légale de viande aux Parisiens fut de 90 grammes par mois. Dans les restaurants de marché noir, le grand chic fut de manger deux ou trois biftecks à la file; leur prix variait entre 80 et 140 francs, dans les établissements modestes ; le salaire moyen d'un employé, dans le département de la Seine, était de 1800 francs par mois (*DJ*, 67).

Mais ce genre de restrictions ne concerne jamais pour bien longtemps le héros ou ses acolytes les plus proches. Afin d'établir des distinctions entre le temps de la *fabula* et celui de l'énonciation, tout en montrant les denrées qui constituaient de grands privilèges pendant la guerre, le narrateur de *Drôle de jeu* mentionne plus fréquemment l'absence de certains produits de luxe ou la quasi impossibilité de s'en procurer : «Au printemps 44 il était devenu impossible, à poids d'or, de trouver un whisky authentique dans Paris» (*DJ*, 78); «Le coffret était plein de Lucky Strike : venues en contrebande d'Espagne, elles coûtaient, ce printemps-là, à Paris, sept cent cinquante francs la boîte de cinquante» (*DJ*, 315).

Si les autres romanciers mentionnent tous, ici ou là, quelques produits superflus, ils insistent davantage sur les manques relatifs aux besoins primaires (aliments, vêtements, essence, chauffage, etc.), dont souffre la population. C'est ce type de privations qui scandalise Hélène dans les passages que Simone de Beauvoir consacre à la victoire allemande de 1940 (*SA*, 256-264) et à la description d'un restaurant de marché noir :

Hélène posa sa fourchette sur son assiette. Elle n'avait plus faim. Elle regarda les officiers à binocle qui se gorgeaient de grasses nourritures françaises. Pendant ce temps Mme Bertrand réchauffait un plat de poireaux, Denise pelait une pomme de terre bouillie. Marcel était resté huit jours sans rien manger. Et demain, Yvonne la juive n'aurait plus de travail, bientôt plus de maison (*SA*, 272).

Le maire de Jumainville loge le même constat de pénurie dans ce paradoxe : «Jamais je n'ai tant vu de femmes enceintes que depuis la guerre; c'est un fait exprès. Tout est difficile, le vêtement, le manger et les femmes pondent

comme par plaisir. Pour ce qu'on fait de leurs enfants...» (MV, 14). Chez Bory, l'Occupation est un temps où, pour un très grand nombre d'individus, il n'y a plus de besoins — et de satisfactions — que physiologiques. De sorte que la régression dépeinte est à la fois physique et morale. Conjuguée aux menaces de mort omniprésentes, la situation de survie précaire à laquelle sont confrontés les villageois les ramène, comme le remarque Tattignies, à un stade primitif de l'humanité : «En ce moment, tous les hommes, ou presque, sont obligés par le Néron en gabardine de descendre au rang des brutes» (MV, 252).

Les régressions morales qui découlent des restrictions prennent plusieurs formes. Les héros de Beauvoir parlent d'une perte généralisée d'individuation et d'humanité. Les monologues intérieurs de Blomart et les prises de conscience d'Hélène montrent que le fascisme dépersonnalise l'être humain. Au moment où elle est tentée par la collaboration, Hélène se rend compte de ce que la victoire du nazisme signifie : «Un seul avenir pour tout le monde : Allemands, Français, hommes, femmes ; ils se valaient tous. Personne n'aurait plus jamais un visage unique, un regard sans pareil» (SA, 271). Chez Gary, les exactions que les Allemands commettent à l'endroit des Polonais conduisent nombre de ces derniers à dénier toute valeur à ce qui pourrait entraver leurs chances de survie. Dans *Éducation européenne*, la monnaie d'échange est la pomme de terre, qui en vient à acquérir une valeur plus grande que la vie humaine. Au chapitre 32, Stéfa, la femme d'un homme qui a dénoncé des patriotes pour un sac de patates, préférerait que les compagnons des victimes tuent son mari plutôt que de les voir lui reprendre le sac. Du point de vue de Janek, l'épisode révèle que les gens ont été chosifiés. Ils ne se distinguent désormais plus en rien de cette nourriture qui est leur unique préoccupation : «Et il parut soudain à Janek que le monde des hommes n'était qu'un sac immense, dans lequel se débattait une masse informe de patates aveugles et rêveuses : l'humanité» (ÉE, 261). Quant à Vercors, il présente le déporté comme un être littéralement anéanti par les tortures endurées. À son retour en France, Pierre Cange comprend que le but de l'entreprise dont il a été la victime, «c'était faire de nous des loques : une loque n'est plus *rien*» (AN, 20 ; l'auteur souligne).

Le retour à un état primitif, la chosification et la néantisation ne sont toutefois pas les types de régression qui sont le plus souvent évoquées dans les textes de Beauvoir, Gary et Vercors. Les romanciers insistent davantage sur l'*animalisation*. Le narrateur d'*Éducation européenne* constate par exemple : «La neige avait pris possession de la forêt, et, sur son fond blanc, les hommes ressemblaient de plus en plus à des fourmis noires, traînant vers leurs trous des brindilles ridicules, obstinées et chancelantes, abruties par le froid, et leur vie désormais était tendue vers un seul but : construire un feu» (ÉE, 118). Avant la défaite de 1940, Jean Blomart n'emploie pas, pour sa part, la comparaison, mais la métaphore, afin de décrire ce qui se passerait si l'ennemi triomphait : «[N]'être qu'une fourmi dans une fourmilière : si le fascisme gagnait, c'est ce qui arriverait, il n'y aurait plus d'hommes : juste des fourmis» (SA, 202). Le même procédé est à l'œuvre dans *Les armes de la nuit*, où le survivant Pierre Cange raconte comment il a perdu sa «qualité d'homme» (AN, 54) au camp de Hochswörth. À plusieurs reprises, le narrateur premier du récit compare Cange à une bête, notamment à un oiseau de mer : «[I]l ressemblait à un goéland» (AN, 17). L'ancien déporté décrit l'entreprise dont il a été la victime comme une corrida au cours de laquelle les taureaux sont transformés en bœufs (AN, 60), tout en associant le camp d'où il est sorti à deux endroits où les animaux sont massacrés et humiliés : «Hochswörth était à la fois abattoir et cirque» (AN, 58). Ce que les romans résistancialistes disent à l'unisson, c'est que lorsqu'elle ne les anéantit pas et qu'elle ne les transforme pas en brutes ou en choses, la domination nazie ramène les individus au rang de bêtes.

À des degrés divers, les cinq romanciers procèdent de la même façon : par les descriptions et les récits de leurs narrateurs premiers respectifs, ainsi que par la délégation de la voix et de la focalisation aux héros, ils font des «années noires» un temps romanesque où, sous l'action conjuguée des menaces de mort omniprésentes et des différentes restrictions, la plupart des individus sont amenés à régresser sur les plans physique et moral. Tous les romans résistancialistes affirment que, sous la domination allemande, il n'y a aucune forme de vie envisageable qui soit

véritablement humaine, du moins au grand jour. Les textes disent tous à peu près la même chose que Blomart au moment où il pronostique le sort de la France défaite :

Nous sommes vaincus; les hommes sont vaincus. À leur place, proliférera sur la terre une race animale neuve : la palpitation aveugle de la vie ne se distinguera plus de la pourriture de la mort : la vie se gonfle et se défait d'un rythme égal, muscles, sang, sperme et grouillement de vers repus. Sans témoin. Il n'y aura plus d'hommes (SA, 238).

Mais les romans résistancialistes ne montrent pas seulement ce qui se passe au grand jour. Quand Claude Roy soutient que l'Occupation a été le «temps du souterrain, du clandestin, des coulisses⁹⁶», il reprend un point de vue que les romanciers résistancialistes avaient adopté bien avant lui. À la représentation dysphorique du régime officiel et de la déshumanisation généralisée qui l'accompagne répond une autre représentation, positive celle-ci, des réseaux clandestins qui s'organisent en opposition à ce régime et à cette déshumanisation. L'imaginaire résistancialiste fait passer en grande partie la séparation entre les deux groupes qui s'affrontent par une bipartition des espaces romanesques mis en scène. Par exemple, les Résistants et les soldats allemands d'*Éducation européenne* ne contrôlent pas les mêmes territoires : «Dans les villes, les conquérants attendaient l'été pour repartir vers de nouvelles conquêtes, et, dans les forêts, l'espoir humain, plus faible que le soleil d'hiver, refusait de mourir» (ÉE, 118). Ce n'est pas un hasard si chacun des romans accorde une place considérable aux scènes nocturnes — une nuit tantôt littérale, tantôt figurée — et aux espaces dissimulés. À une époque où les nazis dominent, tout «se passe la nuit» (MV, 249), comme l'observe Tattignies. Tout se passe aussi dans les «coulisses», pour reprendre le mot de Claude Roy. Afin d'échapper aux occupants, Janek creuse un trou en pleine forêt avec l'aide de son père : «Depuis un mois, ils travaillaient secrètement la nuit : les Allemands ne s'aventuraient guère hors des routes après le crépuscule» (ÉE, 9). Les Résistants de Beauvoir et de Vailland sont presque toujours représentés

⁹⁶ Claude Roy, *Nous : essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1972, p. 12.

dans des lieux clos ou isolés. Leurs conversations ont cours à l'abri des oreilles indiscrètes. Il leur arrive d'imprimer et de distribuer des journaux, mais en secret. Ils ne peuvent se prévaloir, ni de leurs écrits, ni de leurs dits, ni de leurs actions, ni de leurs relations sociales, ni même de leurs noms (dans le cas de ceux qui disposent d'un pseudonyme et/ou de faux papiers). Lorsque les maquisards de *Mon village à l'heure allemande* se présentent devant le père Boudet, un fermier collaborateur, ils sont masqués; lorsqu'ils sont forcés de kidnapper une vieille femme qui en a trop vu, ils lui bandent les yeux afin qu'elle ne sache pas où se trouve leur refuge (MV, 230-231 et 276). Chez Vercors, c'est parce qu'il n'a pas su rester dissimulé que Pierre Cange a été arrêté, torturé et déporté. Étant donné qu'il est parvenu à garder le secret sur l'identité de ses amis, ceux-ci n'ont pas subi le même sort. Ce dont se plaint Pierre, le jeune étudiant parisien qui se cache à Jumainville pour échapper au travail obligatoire en Allemagne, décrit assez bien le type de spatialité qui est réservé, sous l'Occupation, aux représentants des valeurs humaines malmenées dans la sphère officielle de la société :

Vivre caché, c'est la trouvaille de ces quatre dernières années. Ne pas être vu par ses voisins, qu'il s'agisse de manger du pain blanc ou d'écouter la radio; dissimuler son refuge à sa mère, retenir son souffle, camoufler les lumières, son identité, son âge, comme moi. Il n'est pas possible d'avoir vingt ans, de les avouer, d'en profiter ! (MV, 248).

Dans chacun des romans analysés ici, la dissimulation, le secret, le déguisement, le faux-semblant, le pseudonyme et le complot sont les seules voix par lesquelles il a été possible à l'être humain de subsister en un temps où tout le monde était contraint à l'inhumanité.

C. Les personnages

Le traitement réservé au temps de la domination nazie est l'un des points de convergence centraux entre les différents romans résistancialistes. Il ne suffit cependant pas à définir cette catégorie particulière de représentation et de mémoire romanesque de la guerre.

Les «années noires» peuvent être représentées de différentes manières. Dans les souvenirs romancés de son expérience résistante, intitulés *Bande à part*, Jacques Perret donne en de nombreux endroits la Seconde Guerre mondiale, l'Occupation et les combats des maquisards pour l'un des innombrables affrontements guerriers qui se sont déroulés sur le territoire français depuis la plus haute antiquité. Traitant toujours avec désinvolture de «la vanité des grands conflits de l'univers» et du «ridicule des catastrophes⁹⁷», il situe la lutte que lui et ses «copains» livrent aux Allemands dans la longue durée : «En tout cas, bouter l'envahisseur est une partie honorable et qui a du répondant à travers l'histoire. Une querelle aussi invétérée que la Gaule chevelue contre la Germanie frisée nous prodiguait toutes les cautions désirables et, de ce côté-là, nous avons une position morale de tout repos, d'un conformisme exemplaire⁹⁸.» En ramenant la Seconde Guerre mondiale dans le vaste ensemble des «catastrophes» et des «conflits», en insistant sur le ridicule et la vanité de ceux-ci, en associant constamment la lutte entre maquisards et soldats allemands à des guerres antiques et médiévales, Perret enlève au temps de la domination nazie une grande part de la spécificité que lui reconnaissent les romanciers résistancialistes. Il fait de 1939-45 un événement qui se situe dans l'ordre des choses : une guerre comme toutes les autres, c'est-à-dire, dans son optique particulière, un temps sympathique, presque charmant, qui favorise l'amitié virile et les gauloiseries de toutes sortes. D'après la représentation qu'il en donne, la Seconde Guerre mondiale, comme d'ailleurs toutes les

⁹⁷ Jacques Perret, *Bande à part*, Paris, Gallimard, 1951, p. 8.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 52-53.

guerres, n'a en elle-même rien d'inouï ou de choquant. Pour celui qui connaît un tant soit peu le passé national, celui qui sait s'abstraire des contingences du temps présent et qui sait embrasser la succession des siècles, elle ne peut en aucune façon constituer un jamais vu ou un scandale.

Cependant, outre que son texte paraît six ans après la fin du conflit, et qu'il s'inscrit dans une entreprise de renouvellement des formes et des discours qui ont précédemment été employés pour décrire les maquisards, Jacques Perret est un cas assez particulier dans la littérature de la Résistance : monarchiste proche de l'*Action française* avant 1939, il se rallie, après la guerre, à un groupe clairement marqué à droite, les *Hussards*⁹⁹, qui se définissent eux-mêmes par leur opposition aux écrivains et aux œuvres engagés. Ce positionnement dans le champ explique dans une large mesure pour quelles raisons la représentation de la lutte résistante que Perret propose renverse diamétralement les lieux communs et les clichés par lesquels ceux qu'il considérait comme ses adversaires politiques et esthétiques ont donné corps à leurs représentations du Résistant et de l'Occupation. En fait, non seulement pour la qualification du temps du récit, mais aussi pour pratiquement tous les points dont il sera question au cours de ce chapitre, il serait possible de montrer que Perret est allé à rebours de tous les autres¹⁰⁰.

C'est dire qu'aucun espace et qu'aucun temps ne reçoivent, une fois pour toutes, un sens monologique et figé. Les significations variables qui peuvent être attribuées à une temporalité dépendent des points de vue à partir desquels elle est envisagée. Mais, en contrepartie, le temps et l'espace qui donnent un cadre au récit n'en demeurent pas moins, comme l'a

⁹⁹ Il ne s'agit pas d'une école au sens strict, mais d'un groupe d'écrivains qui poursuivent des objectifs similaires. Il est composé, entre autres, de Roger Nimier, Antoine Blondin et Jacques Laurent. Sans manifeste ni programme esthétique clair, les *Hussards* professent une même horreur du « sérieux » et de Sartre. Ils affichent en contrepartie une commune admiration pour des écrivains tels que Aymé, Giono, Morand, Montherlant et Céline.

¹⁰⁰ Ce que je ne ferai pas, d'une part parce qu'il serait tout simplement ennuyeux de répéter à chaque fois que Perret a dit ou représenté exactement le contraire et, d'autre part, parce que, comme l'auteur y met en place ce que Philippe Lejeune nomme un « pacte autobiographique », *Bande à part* appartient davantage au genre des mémoires, de l'autobiographie ou de la chronique qu'à celui du roman.

démontré Bakhtine¹⁰¹, des éléments nodaux de toute forme romanesque, et leur configuration n'est pas sans incidence sur les nombreux autres aspects formels et sémantiques d'une œuvre. Lorsqu'il est traité dans plusieurs romans différents à partir d'une même intentionnalité esthétique et/ou idéologique, un même temps a toutes les chances d'être accompagné par quantité d'autres similarités. Nous avons par exemple pu observer que la représentation des «années noires» proposée dans les romans résistancialistes, c'est-à-dire celle d'une société divisée entre une sphère officielle et une sphère clandestine, respectivement qualifiées de façon négative et positive, impliquait, dans chacun des textes, la mise en place d'une opposition à forte connotation morale entre inhumanité et humanité. Au sein d'un seul et même temps, une telle répartition binaire des espaces sociaux et des qualifications qui s'y rapportent touche la quasi totalité des éléments en place dans chacun des romans, et tout particulièrement celui, visible entre tous, de la distribution des personnages.

Dans *Le roman policier ou la modernité*, Jacques Dubois insiste à bon droit sur la fixité et le petit nombre des rôles que les personnages de polar sont susceptibles de jouer :

Le récit policier tourne autour de quelques personnages de base. Ce sont autant de rôles fixes : fonctionnels quant à l'énigme, institués par l'enquête, passionnels au gré du développement dramatique. Le genre a eu beau faire, au cours d'un siècle fertile en métamorphoses, pour renouveler ses conventions, varier la perspective, habiller autrement ses acteurs : toujours ces mêmes rôles reviennent, se reproduisent comme les portants indispensables à la machinerie narrative¹⁰².

De même, le roman résistancialiste est un genre des plus rigides, qui se caractérise par le petit nombre de personnages types qu'il doit forcément mettre en scène et par la quasi immuabilité de son schéma actantiel.

¹⁰¹ Cf. Mikhaïl Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman», dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 235-398.

¹⁰² Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Nathan, 1992, p. 87.

Au nombre de trois, les rôles qui sont mis en place dans tout roman résistancialiste peuvent, afin de conserver le caractère le plus général et le plus ouvert possible, être désignés par les termes de : *malfaiteur*, *victime* et *bienfaiteur*¹⁰³, qui mettent l'accent sur la dimension morale des agents en place. Elles reprennent en fait, en l'adaptant légèrement, le schéma actantiel que Tzvetan Todorov considère comme la matrice de tout récit historique ou mémoriel fortement marqué sur le plan des valeurs éthiques :

Le récit historique d'un acte qui n'est pas moralement neutre peut aller dans le sens du bien ou du mal; et il concerne au moins deux protagonistes, l'agent et le patient. Cela permet de distinguer, dans tout récit historique ayant trait aux valeurs, quatre rôles principaux : je puis avoir été le bienfaiteur, ou le bénéficiaire de son acte, comme aussi le malfaiteur ou sa victime. [...] On reconnaît ici les deux grands types de construction historique : le récit héroïque, qui chante le triomphe des miens; et le récit victimaire (si l'on peut employer ce terme), qui rapporte leur souffrance¹⁰⁴.

Le roman résistancialiste cumule à des degrés qui ne sont pas équivalents les fonctions actantielles propres aux récits «héroïques» et «victimaire». S'y retrouvent à la fois au moins un agent du mal, un agent du bien, un bénéficiaire du bien et une victime du mal. Cependant, puisque bien et mal sont opposés et que, dans ces récits, ils se rapportent aux mêmes objets et aux mêmes individus, les positions de «victime» et de «bénéficiaire» n'en forment qu'une seule : les actants qui sont les victimes des *malfaiteurs* sont aussi les bénéficiaires de l'héroïsme. Ce sont les victimes des Collaborateurs et des nazis qui bénéficient ou qui sont susceptibles de bénéficier de l'action menée par les Résistants. Pour plus de commodité, je me contenterai ici de désigner cette position duelle par le terme de «victime».

Logiquement, une quatrième position, celle du personnage indifférent, ou attentiste, devrait pouvoir être ajoutée aux trois autres. Sauf que cette

¹⁰³ Des désignations plus précises, comme, par exemple, celles de «Résistant», «nazi», «Collaborateur», «déporté», etc, aurait justement été *trop* précises : elles nous auraient obligé à de constants réajustements.

¹⁰⁴ Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien : enquête sur le siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2000, p. 154.

quatrième catégorie n'apparaît jamais dans les romans retenus. Nous pouvons sans doute expliquer cette absence par le fait que de semblables personnages ne seraient pas d'un grand apport dans l'établissement d'un conflit antagonique ou dans sa résolution. Mais cette absence découle aussi des positions idéologiques défendues par les auteurs. Dans la mentalité dominante de l'immédiat après-guerre, le désengagement sous l'Occupation n'était pas considéré comme une conduite moralement neutre. Pour l'intellectuel résistant, celui qui ne s'était pas opposé au moins en paroles avait collaboré. L'individu indifférent, et plus encore l'attentiste, devaient être tenus pour des agents du mal. C'est la constatation à laquelle en viennent simultanément Marat et le narrateur de *Drôle de jeu* dans un passage en discours indirect libre qui explique les raisons pour lesquelles le héros du roman est passé de la position de révolté apolitique qu'il occupait avant guerre à celle de combattant engagé : «Depuis l'armistice, il n'était plus possible de "rester en marge", c'eût été quand même prendre parti et prendre parti contre les siens, maintenant donc, [Marat] combattait» (DJ, 163). Vercors illustre la même impossibilité lorsque, dans *La puissance du jour*, deux des personnages s'entretiennent à propos du comportement adopté par Montherlant sous l'Occupation :

ALT. — Mais Montherlant n'a jamais écrit qu'il approuvait !
 MOI. — Il s'est affiché au théâtre avec les Allemands. Qui ne dit mot consent. C'est simplement un peu plus lâche (PJ, 178).

L'impossibilité ou le refus de concevoir un personnage désengagé ne fait cependant pas l'unanimité parmi les historiens de la littérature spécialisés dans cette période et ce type de romans. Selon Margaret Atack, les romanciers de l'immédiat après-guerre ont proposé, à travers leurs œuvres respectives, deux grands modèles de la guerre et des «années noires». Aux côtés du roman qui exalte la Résistance — roman simple, voire simpliste —, il y aurait eu place pour un autre type de roman — ambigu et complexe —, consacré à la représentation de la vie quotidienne et apolitique des Français sous l'Occupation :

In the post-war period, the dynamics of the nationalist and patriotic discourses tended to produce a picture of the Occupation polarised into a battle between the Resistance, spearhead of the nation, and the Germans and traitors, a view which coexisted with a fictional production whose preferred subject was the ambiguity of daily life under the Occupation. In a sense, therefore, the kind of choice — simple or complex — which is revealed depends on whether the accent is placed on the Occupation as ordinary routine living, or the Occupation as war, in which case, quite tautologically, the choices were pure and unequivocal for those who knew where the battle lines were, who had effectively already chosen¹⁰⁵.

Le problème avec semblable répartition, c'est que la représentation romanesque de la «vie ordinaire et routinière» sous l'Occupation en dehors des préoccupations morales et guerrières qui seraient au premier plan des autres romans est un leurre qui ne résiste pas à une analyse attentive des jugements de valeur tranchés que portent chacun des textes censés appartenir à cette catégorie. Si Jean-Louis Bory dans *Mon village à l'heure allemande* et si Marcel Aymé dans *Uranus*¹⁰⁶ proposent tous deux des visions complexes et polyphoniques de la Seconde Guerre mondiale, ils n'en défendent pas moins des idéologies politiques et des visions de la guerre diamétralement opposées¹⁰⁷. Inversement, un texte «ambigu» comme *Mon village à l'heure allemande* et un texte «simple» comme *La puissance du jour* défendent des idéaux similaires, participant, de ce fait, à la diffusion d'une même mentalité et d'une même mémoire romanesque de la guerre.

1. Les malfaiteurs

Les romanciers résistancialistes accordent tous une grande importance à l'identification et à la description des ennemis. Dans leurs

¹⁰⁵ Margaret Attack, *Literature and the French Resistance : Cultural, Politics and Narrative forms, 1940-1950*, Manchester – New York, Manchester University Press, 1989, p. 108-109.

¹⁰⁶ Ce sont deux romans que Margaret Attack place dans la seconde catégorie, aux côtés des *Forêts de la nuit* (1947) de Jean-Louis Curtis.

¹⁰⁷ Rappelons au passage qu'*Uranus* sera analysé au chapitre suivant parmi les romans anti-résistancialistes.

œuvres respectives, la guerre est un mal dont la responsabilité incombe à différents groupes sociaux et politiques, plus ou moins cohérents, mais toujours constitués par des individus qui appartiennent à un même type humain.

Qui n'a pas lu les romans résistancialistes pourrait croire que les romanciers évoquent surtout le nazisme afin de situer les *malfaiteurs* de la manière la moins ambiguë et la plus efficace possible. Il n'en est rien. Avec *Les armes de la nuit*, Vercors est le seul qui aille résolument dans le sens d'une mise en accusation radicale de l'idéologie hitlérienne. Les références au nazisme dont sont parsemés le discours du narrateur homodiégétique et les prises de parole du personnage principal tendent à montrer que les tenants de cette idéologie poursuivaient une «entreprise diabolique» (AN, 20), dont la finalité était la destruction complète de l'humanisme et, par-delà lui, de l'humanité. Par sa confession, le survivant de la déportation Pierre Cange montre au narrateur jusqu'à quel point les gardiens SS du camp de Hochswörth employaient une «science abominable qui a le mépris pour fin et l'homme pour moyen» (AN, 58) afin d'atteindre leur objectif premier, qui était de «se prouver à eux-mêmes que l'homme est méprisable» (AN, 58). À propos du tortionnaire qui l'a amené à «perdre sa qualité d'homme», Cange ne donne aucune précision, sinon que ses yeux étaient «impitoyables et rigoleurs» (AN, 62). Proche des créatures ricanantes qui peuplent les représentations picturales de l'enfer réalisées au Moyen Âge, le nazi jouit dans l'horreur absolue. Si le récit de Vercors postule que l'univers concentrationnaire a été l'aboutissement du mal radical, c'est que les agents qui ont pu y exercer leur pouvoir étaient des monstres.

Les autres textes se distinguent du premier récit de Vercors : ils représentent eux aussi des individus dont la négativité est totale et inambiguë, mais ces malfaiteurs ne sont pas spécifiquement des nazis. Les romanciers évoquent bien, ici et là, le totalitarisme hitlérien. Faire autrement aurait été pour le moins difficile dans une représentation réaliste de la Seconde Guerre mondiale en Europe. Dans *Mon village à l'heure allemande*,

par exemple, lorsque des agents de la Gestapo entrent dans Jumainville, la tenancière du café regarde l'un d'eux en pensant : «Fumier de nazi, fumier» (MV, 157). Bory et les autres romanciers relèguent toutefois le nazisme à une position d'arrière-plan. C'est ce qui arrive au moment où, dans *Éducation européenne*, Zosia, la petite amie de Janek, demande à ce dernier ce qu'est le fascisme, et qu'elle reçoit la réponse suivante : «Je ne sais pas exactement. C'est une façon de haïr» (ÉE, 117). Plutôt qu'au *nazisme*, Janek, Zosia et les autres maquisards associent généralement leurs ennemis allemands au *fascisme*, qui est un phénomène social, idéologique et historique beaucoup plus diffus et, par le fait même, sujet à plus d'imprécision. À travers la définition qu'en donne Janek, Gary ne se prive d'ailleurs pas de le ramener à une forme de méchanceté. Même procédé chez Vailland et chez Beauvoir où, dans leurs monologues intérieurs et leurs prises de parole, Marat et Blomart se disent toujours opposés au fascisme, et presque jamais au nazisme. Le héros du *Sang des autres* emploie, comme Janek, le terme qui désigne communément et indistinctement l'ensemble de toutes les positions idéologiques d'extrême-droite afin de mettre sa fiancée en garde contre une forme peu définie d'anti-humanisme : «[S]i le fascisme gagnait, [...] il n'y aurait plus d'hommes : juste des fourmis» (SA, 202).

En fait, pour les héros des romans qui les observent et qui les qualifient, les *malfaiteurs* sont moins les tenants d'une idéologie clairement constituée que des personnes inhumaines et immorales en soi. Le nazisme et le fascisme deviennent ici des attitudes qui s'étendent au-delà de la seule idéologie. Les romans résistancialistes stigmatisent moins une politique précise et historiquement située qu'un groupe d'individus «naturellement» disposés au désabusement, au nihilisme et au cynisme dans leurs acceptions les plus étendues. C'est qu'en 1945, l'idéologie de l'engagement partagée, de façon plus ou moins consciente, par chacun des écrivains résistancialistes, les incite à écrire des romans dotés d'une dimension didactique et destinés à agir sur les lecteurs. Ces écrivains poursuivent tous le «projet de la fable» qui est, selon Susan Suleiman, «un projet utopique : *infléchir* les actions des hommes (et des femmes) en leur racontant des

histoires¹⁰⁸.» Dans cette logique pragmatique, il importe que le mal mis en scène dans les romans puisse être perçu comme une potentialité toujours actuelle. La séduction que pourront susciter les valeurs défendues par l'histoire racontée dépend en grande partie de la menace que peut engendrer ce qui leur est opposé. Définir clairement le nazisme, phénomène strictement délimité, et en faire le grand responsable des horreurs de la guerre, ce serait confiner ces horreurs dans un passé désormais révolu et les priver, par le fait même, d'une grande part de leur force pragmatique. Faire de l'ennemi responsable de toutes ces horreurs un individu qui s'est laissé aller à un anti-humanisme nihiliste, c'est-à-dire un individu qui n'a pas adhéré aux valeurs qui sont défendues par les romans résistancialites, est l'indice d'un désir de préserver pour toujours la leçon et l'actualité des «années noires». Dès lors, la mémoire du conflit que le romancier construit confronte le lecteur à un choix idéologique et moral intemporel, dont les conséquences peuvent, en tout temps, s'avérer dramatiques comme elles l'ont été au cours de la guerre. Il s'agit d'universaliser le mal qui a été à l'œuvre au cours de la Seconde Guerre mondiale de façon à imposer, par la littérature, une vision du monde et une politique précises après-coup. Nous saisissons ici, à partir d'un exemple particulièrement explicite, comment il est possible, à travers le roman historique, de réactualiser le passé de façon à agir sur le présent et l'avenir.

Cette influence que les textes devraient idéalement exercer sur les Français de l'après-guerre explique aussi les rôles relativement limités que les auteurs réservent aux Allemands. Les soldats ennemis du roman résistancialiste sont toujours des personnes perçues et jugées par l'autre, jamais, ou presque, ceux qui observent et qui évaluent ce qui les entoure. Comme la mort, qui est évoquée partout mais peu montrée, les Allemands sont une partie du décor, un motif présent dans le fond de la toile, trop éloigné pour que le spectateur puisse en distinguer les traits particuliers. Une seule exception peut être mentionnée : celle du lieutenant Bachmann, dans *Mon village à l'heure allemande*. Le traitement narratif réservé à l'Allemand

¹⁰⁸ Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 69. (L'auteure souligne.)

ne le distingue pas des autres personnages : Bory représente sa conscience par le recours au monologue intérieur autonome. Mais les pensées que formule le lieutenant de la Wehrmacht révèlent son détachement complet par rapport à ce qui préoccupe l'ensemble des autres personnages. Concerné uniquement par la musique et la gastronomie, ne parlant pas français, Bachmann s'occupe fort peu des gens dont il a la charge. Il ne les comprend pas et ne porte aucun jugement sur eux. Son intériorité ne révèle rien, sinon l'indifférence totale de l'Allemand pour les Français¹⁰⁹ et l'étrangeté fondamentale de celui-là par rapport à ceux-ci. Il s'agit ici, comme dans les autres textes, d'une mise en retrait du personnage allemand. Cette attribution d'une personnalité à un occupant constitue néanmoins un cas particulier, et même exceptionnel dans la littérature résistancialiste parue au sortir de la guerre.

Dans les autres textes, les Allemands sont dépourvus de vie intérieure et d'individualité. Ils apparaissent le plus souvent en groupe, de loin; ils agissent d'une manière mécanique et réglée, et ne sortent à peu près jamais de leur mutisme. Lorsqu'ils sont montrés, comme dans le passage suivant tiré du *Sang des autres*, c'est fréquemment par le biais d'une focalisation intérieure déléguée — elle l'est ici à Blomart —, procédé qui les fait entièrement dépendre des perceptions et des opinions françaises. Ils sont donc mis en scène d'une façon doublement distanciée :

[I]ls avançaient en longues files sur les boulevards déserts, entourés comme d'une nuée de la forte odeur de leurs bottes ; des camions les transportaient en masse compacte jusqu'en haut de Montmartre, ils faisaient au pas cadencé le tour de la place du Tertre et quand un coup de sifflet brisait leurs rangs, ils restaient coagulés par douzaines pour aller photographier le Sacré-Cœur. Le bruit de leurs pas, le claquement de leurs talons, leurs chants, leurs uniformes tissaient entre eux un immense réseau

¹⁰⁹ La mélomanie de Bachmann rappelle Von Ebrennac, l'officier allemand du *Silence de la mer*. Le personnage mis en scène par Bory est cependant beaucoup moins séduisant et humain que celui de Vercors. Bachmann n'exprime aucun amour pour la culture française, ne se préoccupe aucunement du «mariage» entre la France et l'Allemagne ni de l'avenir de l'Europe. Bien que le village de Jumainville spécifie qu'il écoute les émissions allemandes de la radio anglaise (MV, 179), le lieutenant n'éprouve pas la moindre compassion pour l'éventuelle mise à mort d'Auguste, le fils du fermier Boudet avec qui il fait des affaires : «Que me demande [Boudet] ? Que je ne fusille pas son fils ? que je lui fasse seulement peur ? On verra. Ça m'est égal, après tout, qu'il soit fusillé ou non» (MV, 216).

vert-de-gris, si épais, si enchevêtré qu'il était impossible d'y discerner aucune figure individuelle (SA, 239).

Si le personnage romanesque est une construction textuelle qui existe exclusivement par ce qui est dit de lui, l'Allemand du roman résistantialiste peut être ramené à un tout petit nombre de mots clés. Parmi les nombreux critiques qui en ont dressé le catalogue, Margaret Attack a proposé une synthèse des principales isotopies qui font exister l'Allemand dans la littérature française de l'Occupation et de l'immédiat après-guerre :

Two main elements are the very economical markers of the enemy; uniform, especially the boots, and language, serving to summon up the German military presence in France. The primary mechanism is therefore metonymy. The emphasis placed upon external military attributes serves to distance the German from the civilian population¹¹⁰.

Ces métonymies, qui réduisent les soldats à leurs différentes pièces d'équipement et à la couleur verte, ainsi que le dénigrement constant de l'allemand, présenté comme une non-langue bruyante, faite de «sons gutturaux, brefs» (ÉE, 91), déshumanisent la personne de l'occupant. Il convient d'ailleurs d'ajouter, à ce qu'a relevé Attack, le recours constant à des isotopies animalières, qui, métaphoriquement, donnent les Allemands pour des bêtes¹¹¹.

Mais il est important de voir que cette inhumanité foncière, que les héros reconnaissent au *malfaiteur* allemand, caractérise aussi un grand nombre de personnages français — polonais chez Gary¹¹² — qui sont en fait, et de loin, les plus nombreux et les plus importants des *malfaiteurs*. Les opposants auxquels les romanciers accordent le plus de place, ceux qu'ils désignent de la manière la plus forte et la plus explicite comme les

¹¹⁰ Margaret Attack, *op. cit.*, p. 78.

¹¹¹ Si la domination nazie force les Français et les Polonais à devenir des bêtes, c'est que les nazis sont des bêtes qui ont créé et qui imposent un monde de bêtes.

¹¹² Désormais, pour éviter d'alourdir inutilement le texte, lorsque, à propos du corpus en général, je parlerai des Français, j'éviterai de préciser que dans le cas de Gary il s'agit de Polonais, étant entendu que le lecteur est désormais informé que cette précision doit être apportée à chaque fois.

responsables des horreurs de l'Occupation ne sont jamais autant les ennemis de l'extérieur que ceux de l'intérieur. Il faut de la sorte apporter une précision importante à une idée commune qui a notamment été exprimée par Fredric J. Harris : «For France, World War II was almost exclusively a war against Germany, and French literature appropriately reflects that fixation¹¹³.» Il ne fait pas de doute que, dans la littérature française, l'ennemi étranger est essentiellement, et même uniquement l'Allemand. À peu près aucun texte ne fait allusion à l'Italie, au Japon¹¹⁴ ou à quelque autre nation alliée au Reich. Cependant, d'après ce qu'en disent les romans, la Seconde Guerre mondiale fut davantage un conflit entre Français qu'un conflit entre la France et l'Allemagne.

S'il faut en croire la littérature romanesque de la fin des années 40, c'est Henry Rousso qui a raison lorsqu'il affirme que «les luttes intestines ont plus marqué le pays que la défaite ou l'occupation étrangère proprement dite¹¹⁵.» Parmi les discours qu'ils mettent en scène dans leurs œuvres respectives, les romanciers résistancialistes réservent toujours une place à ceux que tiennent des Français en accord avec le nouveau régime. Ce sont parfois des personnages relativement importants, comme Lêcheur, l'abbé Varèmes ou le milicien Auguste dans *Mon village à l'heure allemande*, qui manifestent cette adhésion d'une partie de la population à l'idéologie pétainiste ou nazie. Dans les autres textes, ce sont des groupes plus diffus, et situés à l'arrière plan, qui sont chargés de répandre, en bruit de fond, le type de conversations officiellement acceptables qui se donnait à entendre dans les lieux publics au cours des «années noires». Vailland, entre autres, procède de la sorte à de nombreuses reprises. Dans le passage suivant, les

¹¹³ Frederick J. Harris, *Encounters With Darkness : French and German Writers on World War II*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1983, p. ix.

¹¹⁴ À ma connaissance, dans la littérature française, seuls *Léon Morin, prêtre* (1952) de Béatrix Beck et *Le pont de la rivière Kwai* (1952) de Pierre Boulle présentent respectivement l'invasion de la région niçoise par les troupes italiennes et un épisode de la Seconde Guerre mondiale qui s'est déroulé en Thaïlande, entre des soldats britanniques et japonais. Mentionnons encore que *La puissance du jour*, que *Le grand voyage* et que plusieurs autres romans de Jorge Semprun accordent une place d'importance à l'Espagne franquiste, alliée officieuse de l'Allemagne hitlérienne.

¹¹⁵ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 335.

péroraisons d'un homme qui voudrait, non pas mettre fin à la politique de collaboration française, mais la renforcer ne font pas scandale; elles ne provoquent pas l'indignation, mais le consensus. De tous les romanciers qui ont publié en 1945 des histoires consacrées à la France des «années noires», l'auteur de *Drôle de jeu* dresse sans aucun doute le portrait le plus largement collaborationniste de la France et des Français :

— Si, dit le libraire, les terroristes ne trouvaient pas tant de complices parmi les fonctionnaires, il y a longtemps qu'ils seraient tous pris. Mais les communistes ont noyauté toutes les administrations. On nous prépare les Soviets. On regrettera les Allemands. Nous devrions profiter qu'ils sont encore là pour nous débarrasser des communistes. Vichy est complice de Moscou. Il nous faudrait un gouvernement à poigne...

— À poigne, répéta le marchand de tableaux.

— À poigne», reprirent en chœur les deux femmes (*DJ*, 64).

Les Français qui en sont venus, soit à appuyer activement, soit à tolérer passivement la présence de l'occupant sur leur territoire, agissent moins par conviction politique ou idéologique que par «la force de [l']argent, ou celle de la misère, du chômage, ou bien celle de la peur, de cette immense peur des hommes qu'il est si facile de manier — et si tentant» (*PJ*, 118), dont parle Pierre Cange. Dans la logique des romans qui nous intéressent ici, lâcheté et goût du lucre sont les deux grands responsables des inconduites commises par les Français sous l'Occupation. Bien que distinctes, les deux motivations révèlent une même propension, de la part du *malfaiteur*, à privilégier son intérêt personnel au détriment de l'intérêt collectif. Les descriptions qui sont données des Collaborateurs, de leurs visions du monde et de leurs comportements unissent le plus souvent ces deux marques d'égoïsme, comme si elles étaient naturellement liées chez un même type d'individu. Dans *La puissance du jour*, la peur et un profit illicite réalisé sous l'Occupation expliquent la protection dont jouit après-guerre l'ancien Collaborateur Broussard : «Il [Broussard] sait bien qu'il doit son non-lieu à trop de gros bonnets qui redoutent les éclats d'un procès au grand jour, où ils seraient fatalement compromis. Si quelque patriote indigné

descendait Broussard au coin d'une rue, ils seraient nombreux à respirer plus à l'aise» (*PJ*, 95). Même mélange de peur et d'avidité chez Boudet, fermier de *Mon village à l'heure allemande*, et son fils Auguste, qui font tous deux du marché noir avec les Allemands, et qui craignent aussi bien pour leur vie que pour leurs profits lorsqu'Élisa, la fille de Boudet, commet l'«imprudence» d'écouter la radio anglaise :

Si le lieutenant Bachmann était passé, suggéra [Auguste], qu'est-ce qu'on trinquait! Sans compter que pour les affaires, tintin. Il en aurait été trouver un autre pour ses haricots et sa farine blanche, et ça faisait cinquante mille balles de foutu parce que Mademoiselle écoute les Anglais (*MV*, 6).

Dans *Éducation européenne*, c'est le personnage de pan Jozef, tenancier d'auberge et notable de la ville, qui joue les profiteurs apeurés. D'après ce que suggère le narrateur, le comportement du personnage résulte moins d'un choix délibéré que d'un bagage héréditaire :

[D]epuis des générations, ses ancêtres avaient su conserver leur peau et leurs auberges, contre vent et marée, Tartares et Suédois, Russes et Allemands. Ils ne les traitaient jamais en envahisseurs, mais en clients. Tout le monde est le bienvenu dans une auberge : telle était leur devise. Question de sang-froid, de flair, de pirouettes rapides, exécutées au bon moment... (*ÉE*, 46).

Dans le roman de Vailland, où les collaborateurs sont plus nombreux encore que dans les autres textes, les exemples foisonnent, mais c'est surtout le personnage de Mathilde qui rassemble d'une manière remarquablement concentrée les mobiles qui animent les *malfaiteurs*. Drogée, alcoolique, érotomane et joueuse, cette femme trahit en essayant de livrer le chef du réseau auquel appartient Marat afin de pouvoir, à la fois, continuer à mener son train de vie et sauver l'un de ses amants que la Gestapo menace de fusiller.

Dans le roman de Bory, même les miliciens n'agissent pas par conviction. L'auteur de *Mon village à l'heure allemande* ne donne jamais à leur engagement politique et militaire d'autres motifs que le sadisme et la vénalité. Outrepasant les conventions réalistes, il va jusqu'à attribuer la parole au village de Jumainville, c'est-à-dire à une instance intradiégétique

qui transcende la partialité des points de vue individuels. Ainsi, une vérité qui émane du territoire même présente les miliciens comme des êtres qui mettent leurs compatriotes à mort dans le but unique de recevoir un salaire :

Les petits Autrichiens de la Germaine étaient sympathiques, il faut bien le dire. *Les miliciens, eux, sont des Français payés par Hitler pour tuer des Français.* C'est le véritable ennemi ; je le déteste, je le crains. Sur son passage, je garde le silence, je tourne le dos [*sic.*] je m'aveugle de tous mes volets. [...] Je sens les Allemands comme des corps étrangers. Je ne les assimile pas; avec de la patience, j'arriverai bien à les éliminer, comme on élimine une épingle par les ongles. À la rigueur, on m'opérera; je passerai sur le billard. Mais ce tas de scories, c'est du vrai poison...

Le détachement couleur de suie ramone la rue. Il me gonfle comme une boule de nourriture malsaine; il remonte mon tube digestif. Pour être vomi. Je veux le vomir, c'est insoutenable (Bory : 293; je souligne.)

La voix du village justifie le recours à des métaphores organiques dans lesquels la Milice n'est plus un groupe d'êtres humains, mais une maladie mortelle. Dans la mémoire résistancialiste diffusée par *Mon Village à l'heure allemande*, roman souvent donné pour ambigu et non-politisé, les miliciens symbolisent beaucoup plus que les armées d'occupation tout ce qui a du être combattu au cours des «années noires», et tout ce dont la France du milieu des années 40 doit se débarrasser.

Bien que la description des hommes de Darnand par Jumainville porte l'opposition structurante humain/inhumain à son degré le plus exacerbé, les miliciens ne sont pas pour autant les seuls Français inhumains. En fait, à l'exception de *Mon village à l'heure allemande*, les romans résistancialistes accordent assez peu de place à la Milice. Dans les autres textes, ce sont les Collaborateurs dans leur ensemble qui sont des êtres dégradés. Les romanciers ne proposent pas, dans leurs textes, une sociologie de l'interaction entre groupes ou une sociologie de la lutte des classes, mais une bipartition exclusivement morale dans laquelle certains êtres sont capables d'un jugement et d'un comportement éthiques, tandis que d'autres ne le sont pas. Les *malfaiteurs* sont ainsi déclassés, non pas sur le plan de la socialité, mais sur celui d'une conception éthique de ce qu'est, ou plutôt de

ce que doit être l'être humain. La Collaboration a moins existé à cause de motifs historiques, politiques ou idéologiques qu'en raison d'une faillite morale dont sont affligés quelques sujets. À l'exemple de Sartre soutenant que «la collaboration est une vocation¹¹⁶», les romanciers résistancialistes présentent les Collaborateurs comme des êtres voués au mal. Il en va ainsi de Léchœur, de Varèmes et d'Auguste dans *Mon village à l'heure allemande*, ainsi que de pan Jozef dans *Éducation européenne*. Les personnages principaux de Vercors et de Vailland prennent la parole à plusieurs reprises afin de théoriser et de justifier cet anti-idéalisme moral qui est à l'œuvre dans pratiquement tous les romans. Vailland, l'auteur de ce sous-corpus qui a été le plus proche du parti communiste français pendant la guerre, fait par exemple tenir à Marat, lui-même sympathisant communiste, un discours qui a fort peu à voir avec les bases philosophiques du matérialisme historique : «Aurais-je pu devenir celui-là ? Qu'est-ce qui fait qu'un homme devient communiste ou fasciste ? [... Ê]tre communiste ou fasciste, ce n'est pas seulement différer d'opinion sur Marx, c'est deux attitudes en face de la vie, deux manières d'être» (DJ, 24). Vercors établit, à travers un long discours que tient son héros, un même type de distinction entre le «bon» Résistant et le «mauvais» Collaborateur, mais d'une manière encore plus appuyée que Vailland. Cange explique la Collaboration par une théorie à la fois anthropologique et philosophique. Après de nombreuses expériences et une longue réflexion, il en vient à conclure que le mal est le fait des créatures humaines qui ne parviennent pas à accéder pleinement au stade d'humanité. Le romancier qui accorde, à travers le personnage de Broussard, la place la plus large au discours collaborationniste et à ses justifications, celui qui fait reconnaître à l'un de ses héros que même «les Nazis, les apaches, ont leur honneur et leur caractère» (PJ, 187), est également celui qui propose la vision la plus explicitement anhistorique de la position adverse. Les créatures humaines se séparent en deux grandes catégories opposées, celle des «Hommes» et celle des «Tigres». C'est l'appartenance à l'une ou l'autre des

¹¹⁶ Jean-Paul Sartre, «Qu'est-ce qu'un collaborateur ?», dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 44. Sartre a aussi traité de cette idée par le biais du roman. Le parcours qu'il réserve au personnage de l'inverti Daniel répond parfaitement à la description qu'il donne du Collaborateur type dans son article. Cf. *La mort dans l'âme*, op. cit., p. 1215-1219.

catégories qui explique le comportement adopté, non seulement sous l'Occupation, mais en tout temps¹¹⁷. Le mal vient de ceux qui ne parviennent pas à se détacher de l'état de nature au sein duquel triomphe la cruauté plutôt que la conscience et la raison :

D'abord, peut-être ce nom de «tigre» était-il mal choisi : il suggère une cruauté consciente alors que dans mon esprit cette cruauté est purement celle, informe, insensible et aveugle, de toute viande vivante.

[...]

Les vrais tigres, ce sont les respectueux, ceux à qui l'aisance économique permet la méditation, et qui n'ont jamais su pourtant distinguer le vrai visage des hommes, et qui restent attachés à leur état de nature (*PJ*, 263).

Cette explication des méfaits commis par les Collaborateurs et les Allemands pendant les «années noires» révèle que l'expérience de la guerre a amené nombre d'auteurs à la découverte, essentielle pour eux, que, comme le remarque Konrad F. Bieber dans l'une des premières études consacrées aux représentations romanesques de la Résistance, «la faute du mal dans le monde revient à la nature¹¹⁸.» La position, plus ou moins explicite selon les textes, n'est pas exempte de paradoxe, compte tenu de la morale de la responsabilité et du libre arbitre que les romanciers doivent par ailleurs défendre, afin de pouvoir attribuer à l'action résistante le sens qu'ils veulent lui conférer.

2. Les victimes

Objets du regard porté sur eux par les autres, les *malfaiteurs* du roman résistancialiste remplissent exclusivement des rôles secondaires. Il n'en va pas autrement pour les *victimes*, sinon que leur relégation au second plan est encore plus manifeste¹¹⁹. Dans ces romans, les *victimes* permettent

¹¹⁷ Cette thèse sera encore défendue par Vercors dans un autre roman, *Les animaux dénaturés* (1952), qui n'a rien à voir avec la Seconde Guerre mondiale.

¹¹⁸ Konrad F. Bieber, *L'Allemagne vue par les écrivains de la résistance française*, Genève, Librairie E. Droz, 1954, p. 132.

¹¹⁹ Une exception doit cependant être mentionnée, celle des *bienfaiteurs* qui sont également des *victimes*, position actantielle qui cumule deux des fonctions principales du récit, et qui, sur le plan

tout au plus de situer les deux autres acteurs du schéma, le *bienfaiteur* et le *malfaiteur*, et de bien distinguer leurs rôles respectifs.

Dans une analyse qu'il consacre aux textes de Lucain, d'Agrippa d'Aubigné et de Claude Simon, Jean Kaempfer propose cette définition du récit de guerre pathétique :

Le récit pathétique [...] s'identifie à ses victimes; il plaint les armées, les peuples entiers, que l'*hybris* des hommes d'action livre au massacre; l'indignation partisane s'efface devant une défaite plus générale : la guerre, en autorisant les pires régressions, annule l'Homme; elle retire à l'espèce humaine le droit de penser sa propre dignité¹²⁰.

Dans le roman résistancialiste, les représentations du pathétique, de l'horrible ou de l'absurde ne servent pas en premier lieu à discréditer la guerre, comme elles le font dans les œuvres analysées par Kaempfer. Elles justifient au contraire une action guerrière menée afin que les souffrances des populations soient abrégées. Les victimes ne contribuent en aucune façon à défendre un discours pacifiste à tout prix, mais appuient au contraire la justification d'une action violente nécessaire, menée contre le mal, qui est exclusivement le fait des individus inhumains. C'est par exemple le cas dans *Éducation européenne*, où le narrateur explique dans quelles conditions un personnage secondaire, Stanczyck, a rejoint le maquis : «Ses deux filles, âgées de dix-sept et quinze ans, avaient été violées par des soldats allemands. Pour étouffer l'affaire, les autorités d'occupation les envoyèrent "travailler" dans un bordel pour la troupe en Poméranie» (*ÉE*, 35). À la toute fin de *Mon village à l'heure allemande*, l'assassinat de Tattignies par le milicien Auguste et l'envoi en déportation du jeune étudiant Pierre par le même Auguste motivent le personnage de Marcel à prendre les armes. Dans

mémoriel, capitalise les deux *statuts* les plus susceptibles d'apporter quelque gratification s'il faut en croire Tzvetan Todorov (cf. *Mémoire du mal, tentation du bien*, op. cit., p. 154 et ss.). Ces personnages à la fois admirables et pitoyables, sujets du bien et objets du mal, objets du mal parce que sujets du bien, se retrouvent dans tous les romans. Signalons, en guise d'exemple, l'ensemble des patriotes polonais d'*Éducation européenne*. Héros bienfaiteurs puisqu'ils sont opposés aux Allemands, ils n'en occupent pas moins une place de choix dans nombre des tableaux dramatiques que dépeint le narrateur : «Des hommes affamés et affaiblis vivaient tapis au cœur de la forêt. On les appelait "partisans" dans les villes; "verts" dans les campagnes. Depuis longtemps, ces hommes ne se battaient plus que contre la faim, le froid et le désespoir. Leur seul souci était de survivre» (*ÉE*, 30).

¹²⁰ Jean Kaempfer, op. cit., p. 164.

Le sang des autres, toutes les références aux prisonniers de guerre français, aux restrictions infligées à la population, et surtout à la déportation des Juifs concourent au même effet. Hélène, qui avait refusé de s'engager dans quelque forme de lutte collective que ce soit, prend conscience du crime que constitue l'inaction lorsqu'elle assiste à une rafle place de la Contrescarpe :

— Non. Non, dit la femme. Des deux mains elle s'accrochait au bras de l'agent. Sa voix s'enfla : Laissez-la-moi. Ruth, ma petite Ruth !

L'enfant se mit à hurler. Hélène serra les poings, les larmes lui montaient aux yeux. Est-ce que nous ne pouvons rien faire ? Si on courait tous ensemble sur l'agent. Si on lui arrachait l'enfant ? Mais personne ne bougeait (SA, 296).

Jean Blomart entreprend lui aussi de se battre au nom des victimes. Il se réfère à elles lorsqu'il cherche à convaincre sa mère du bien-fondé des attentats et de la violence dans le contexte particulier des « années noires » : « Tu sais ce qui se passe en Pologne ? dis-je. Ils embarquent les Juifs dans des trains, ils ferment hermétiquement les wagons, et ils font circuler des gaz à travers tout le convoi. Tu veux que nous nous fassions complices de ces massacres ? » (SA, 288). Le texte de Beauvoir, comme dans une moindre mesure ceux de Bory, Gary et Vailland, s'inscrit de la sorte dans ce que Colin Davis appelle une « culture de consolation », c'est-à-dire que, dans ces œuvres, ce qui a été infligé aux déportés et aux autres victimes n'est plus « une souffrance insensée que rien ne vient dissiper », mais plutôt, « pour ceux qui y assistent une possibilité de se réaliser, de retrouver au fond d'eux-mêmes un noyau de dignité et de décence humaines jusqu'alors insoupçonné¹²¹. » Les malheurs endurés par les victimes du nazisme contraignent ceux qui en sont témoins à choisir une fois pour toutes les valeurs, la vision de l'homme et le type de société pour lesquels ils entendent vivre. Un discours qui prétendrait que la perte irrémédiable du sens provoquée par la Seconde Guerre mondiale est définitive se situerait à l'exact opposé du type de mémoire que les romanciers résistancialistes veulent transmettre. Malgré son fréquent *pathos*, ce type de roman se

¹²¹ Colin Davies, « Littérature de l'Holocauste et éthique de la lecture », *Études littéraires*, v. 31, n° 3, été 1999, p. 59.

rapproche de la sorte moins du récit de guerre pathétique — ou «lucanien», dans la terminologie de Kaempfer —, que d'un récit de type «césarien», dans lequel les combats sont entrepris au nom d'une cause juste, rationalisée, organisée et menés à bien par une figure qui maîtrise les événements et qui en vient à triompher, à cette différence de taille près que les héros ne sont pas ici des généraux qui surplombent l'action.

Seul Vercors, dans *Les armes de la nuit*, complexifie l'image des victimes du nazisme. Sous la menace d'un SS, Pierre Cange a dû enfourner l'un de ses camarades encore vivant. L'événement lui a fait perdre sa «qualité d'homme» (AN, 54). Plutôt que de déboucher sur l'affirmation ou la réaffirmation d'une éthique humaniste et d'une morale de l'action contre le mal, le texte décrit les transformations que le mal a fait subir à une victime. La confession de Cange relate un lent mais inexorable processus de contamination du *bien* par le *mal*. Vercors rend ainsi la position de victime ambiguë. Elle en vient à assumer simultanément les rôles en apparence antithétiques d'objet et de sujet du mal. D'après ce qui en est dit ici, le malheur de la victime, ce n'est pas uniquement d'avoir enduré des supplices physiques, mais aussi — et même surtout — d'avoir été moralement violée, d'avoir été amenée à commettre le mal, à devenir elle-même une partie de l'inhumanité omniprésente contre laquelle elle s'est battue et par laquelle elle a été anéantie. Vercors parvient ainsi à approfondir l'image de l'horreur qu'il présente tout en fouillant la réaction que la prise de conscience de cette horreur provoque chez l'homme de bien. Ce que la confession de Cange inspire au narrateur n'a rien à voir avec les bonnes résolutions que prennent Hélène dans *Le sang des autres* ou Marcel dans *Mon village à l'heure allemande* : «[J]'étais horrifié des sentiments que j'éprouvais : par-dessus la pitié, par-dessus la tendresse fraternelle que m'inspirait un malheur si cruel, si outrageusement immérité, je sentais monter la sensation intolérable d'une nausée et d'une répugnance contre lesquelles je luttais vainement» (AN, 64). Dans le prélude à *La puissance du jour*, la valeur de l'*exemplum* est réaffirmée, d'une part par redondance, d'autre part par un bris de la frontière qui distingue habituellement l'univers de la fiction du monde réel. Le narrateur intradiégétique, qui se présente comme l'auteur des *Armes de la*

nuît, parle des réactions mitigées que son récit a produites sur le lectorat; il raconte entre autres la visite de l'un de ses lecteurs, un ancien déporté qui lui fait une confession en tout point semblable à celle que le narrateur des *Armes de la nuit* a reçue de Cange : « Cette main-là, dit-il d'une voix blanche, a poignardé un homme à terre. Le poignard venait d'un SS, et l'homme était un copain. » Il répéta doucement : « Un très, très bon copain. » » (PJ, 76). L'originalité du premier récit et de ce prélude, c'est de montrer que le mal nazi a provoqué une perte généralisée du sens, aussi bien pour ceux qui l'ont subi que pour ceux qui en reçoivent le témoignage. Contrairement à tous les autres romans résistancialistes, *Les armes de la nuit* se termine par une incertitude :

Que peut-on espérer ?

Je ne sais pas.

Je ne sais pas. Je ne sais pas (AN, 67).

Mais l'impossibilité de dégager une positivité de l'expérience relatée et de reconnaître quelques valeurs stables et quelques comportements qui pourraient être opposés au mal nazi ne devaient pas convenir au lectorat de l'époque, du moins si nous nous fions à ce que l'auteur-narrateur en dit dans le prélude à *La puissance du jour* : « Je me rappelle les conseils, les prières, les imprécations, les reproches, les adjurations, parfois même les insultes que je reçus pour avoir écrit : "Je ne sais pas." » (PJ, 73). Chose certaine, à partir du moment où le lecteur joint *La puissance du jour* au premier récit, où il décide, comme le lui suggère l'auteur, que « l'ensemble forme un tout homogène » (AN et PJ, 7), la signification des *Armes de la nuit* se transforme complètement. Cinq ans après la publication de la première partie du diptyque, la suite ramène la position de *victime* à un rôle tout aussi fonctionnel que dans les autres romans résistancialistes. Les horreurs commises y sont exclusivement le fait des *malfaiteurs* volontaires, comme le dit par exemple un autre survivant, selon qui : « Des gestes comme ceux-là ne sont pas nôtres. Nous n'étions qu'un outil — le surin dans la main d'un apache » (PJ, 167). Les cloisons entre les positions de *malfaiteur* et de *victime* redeviennent étanches. Le malheur de Cange, la perte de sa « qualité d'homme » est alors l'une des étapes qui ponctue la lutte — une lutte

intelligible — entre le bien et le mal. La représentation de la victime redevient un argument dans une rhétorique du combat que les tenants des valeurs humanistes doivent mener contre leurs opposants. La réponse au tourment de Cange, c'est l'action et l'exercice du jugement moral. D'après ce que raconte Vercors, le recouvrement de sa «qualité d'homme» dépend de sa capacité à prendre des responsabilités, ici de son aptitude à décider s'il convient ou non d'exécuter un ancien Collaborateur français, l'ex-préfet Broussard, responsable de nombreux crimes sous l'Occupation. Le mal subi par le déporté aura finalement été l'occasion d'une découverte et d'une réalisation rédemptrice, non seulement pour lui-même, mais pour l'ensemble de l'humanité :

[I] a fallu sur notre croix que nous perdions notre qualité d'hommes, que nous redevenions pour un moment ces carcasses vacantes, ces pauvres singes peureux ces pitoyables tigres abandonnés, afin qu'il apparût au monde bouleversé que la qualité d'homme n'est pas attachée de naissance à un morceau de viande fût-il en forme de calebasse à guibolles (*PJ*, 252).

L'expérience traumatique n'est plus l'occasion d'une perte généralisée du sens, mais au contraire ce qui oblige à prendre position d'une manière dépourvue de toute ambiguïté. La perspective héroïque s'impose dès lors comme la seule voie acceptable.

3. Les bienfaiteurs

Par-delà leurs différences, les romans résistancialistes défendent un seul point de vue. La représentation de la Seconde Guerre mondiale qu'ils proposent dépend exclusivement de ce que disent et de ce que font les *bienfaiteurs*, c'est-à-dire, dans le cadre qui nous intéresse, les personnages qui se définissent eux-mêmes par leur opposition aux *malfaiteurs* et par leurs préoccupations à l'endroit des *victimes*. Qu'il soit plus ou moins polyphonique, le roman résistancialiste en vient toujours à privilégier un individu, ou un groupe d'individus qui a ou qui ont le statut de ce que, à la suite de Susan Suleiman, Vincent Jouve nomme le «porte parole du

texte¹²²». Marat dans *Drôle de jeu*, Tattignies dans *Mon village à l'heure allemande*, Blomart dans *Le sang des autres*, Janek, Tadek, et Dobranski dans *Éducation européenne*, Pierre Cange et le narrateur dans les deux récits de Vercors : tous les romanciers accordent une place centrale à au moins un être qui voit clair, qui juge adéquatement et qui fait bien. Chacun de ces personnages répond parfaitement à la description de l'«interprète véridique», qui est, selon Suleiman, l'une des instances les plus importantes dans l'énonciation romanesque d'un message non-ambigu :

Certains personnages «ont toujours raison» — leurs commentaires (prévisions, analyses, jugement) sont toujours confirmés par les événements. Un tel personnage fonctionne comme interprète véridique, voire comme porte-parole des valeurs de l'œuvre. Une fois qu'un tel personnage est constitué, tous ses commentaires tendront à fonctionner comme des commentaires «autorisés»¹²³.

Cette hiérarchisation des voix textuelles, cette organisation de la polyphonie en fonction d'un point de vue dominant assurent la cohérence, aussi bien structurelle que sémantique de chacun des romans. La place du *bienfaiteur*, sa voix et ce qu'il voit, sans oublier ce qu'il fait, fixent la signification de pratiquement tous les êtres, idées, événements et objets qui figurent au sein de la diégèse, et ce, en les rassemblant, justement, en *une* diégèse, c'est-à-dire en une histoire structurée et intelligible. C'est que les *bienfaiteurs* sont au centre de pratiquement tous les événements relatés dans les romans résistancialistes. Tout y arrive par eux, ou par rapport à eux; la représentation de la guerre proposée par ces textes dépend ainsi exclusivement de la position qu'ils occupent et de la vision du monde qu'il défendent. Ce n'est pas l'effet du hasard si, jusqu'à présent, les analyses des autres éléments en présence dans les œuvres (sens et fonction de la littérature ou de l'art, temps de la diégèse, rôles actantiels de *malfaiteur* et de *victime*) se sont presque toujours appuyées sur les prises de parole que les *bienfaiteurs* consacraient à chacun d'entre eux.

¹²² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 106.

¹²³ Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 106.

Mais, avant d'en arriver à ces pivots autour desquels gravite tout ce qui est dit et tout ce qui est représenté dans le roman résistancialiste, il convient de traiter d'un dernier type de personnage périphérique, qui dépend encore plus étroitement du *bienfaiteur* que les autres, à savoir le *bienfaiteur secondaire*. Dans les romans de ce sous-corpus, les *bienfaiteurs* sont toujours environnés par des personnages, plus ou moins unis, qui leur donnent la réplique, et qui jouent le rôle fonctionnel de faire-valoir. Blomart, Cange, Marat et Janek font tous partie d'un réseau ou d'un maquis. En plus d'être lui aussi en contact avec un maquis, Tattignies exerce son influence sur le groupe de jeunes gens que forment Élisabeth, Marcel et Pierre. Il est de plus respecté par «la» Germaine, tenancière du *Café de la paix*, d'où s'élève tout au long du roman l'opinion publique jumainvilloise. Exception faite des quelques personnages de *malfaiteurs*, les *bienfaiteurs* de tous les autres romans sont, comme Tattignies, appuyés non seulement par les membres de leurs organisations clandestines respectives, mais aussi par une partie très importante de la population française.

C'est dire que, comme le village de Jumainville qui prend la parole dans le roman de Bory, la France joue, dans le roman résistancialiste, un rôle d'adjuvant, sinon en actes, du moins en opinions et en paroles. À Jumainville, synecdoque du pays, «toutes [l]es maisons, ou presque, écoutent la radio anglaise, toutes celles qui ont la radio, du moins à part Léchœur et le curé, sans doute» (MV, 179). Plus précisément, l'anti-collaborationnisme revient couramment dans les conversations tenues par les habitués du *Café de la paix*. À l'instar de Pierre Cange, dont le réseau comprend des paysans, des ouvriers communistes, un poète, des petits et des grands bourgeois, Jean Blomart travaille aussi bien avec les réseaux communistes de Résistance qu'avec les membres de la bourgeoisie nationaliste (SA, 206 et 279). Tandis que, d'après le narrateur des *Armes de la nuit*, la présence de Cange avait été, avant sa déportation, «nourrissante», parfois même «exaltante» (AN, 33) pour ceux qui l'avaient côtoyé, Blomart n'est pas sans exercer, lui aussi, une influence notable sur les individus de tous les milieux avec lesquels il entre en contact : «Les paysans l'écoutaient, et les ouvriers, les bourgeois. On l'écoutait en Angleterre et parfois le soir la

radio lui répondait» (SA, 277). Même Gary, qui situe pourtant l'action de son roman en Pologne, ne manque pas de faire jouer un rôle à la France. Les maquisards qui gravitent autour de Janek se battent pour des idéaux universalistes qui ont été «légués à l'humanité» par cette nation : en pleine forêt, Tadek Chmura étudie la «Déclaration des droits de l'homme — Révolution française de 1789» (ÉE, 89). Le combat mené en Pologne ne se distingue pas de celui qui est mené à l'autre bout de l'Europe : l'écrivain Dobranski termine l'un de ses contes par le couplet liminaire de la Marseillaise; un autre de ses contes, *Les bourgeois de Paris*, est destiné à montrer que les maquisards polonais ne sont «pas seuls» (ÉE, 103).

De tous les romanciers, seul Vailland met en scène les divergences de vues et les tensions qui entravaient parfois le travail entre les différentes factions de la Résistance¹²⁴. Mais ces désaccords et ces frictions contribuent surtout à représenter d'une façon plus complexe, plus nuancée, et donc plus réaliste, la France comme un réseau de résistance vaste et diffus. Ceux qui viennent en aide à Marat appartiennent à tous les groupes politiques, sociaux et générationnels. Dès la première page du roman, le narrateur parle de la concierge de Marat, qui se montre favorable aux Russes; de Rodrigue, un étudiant communiste qui est le lieutenant de Marat; de Chloé, un ancien mannequin, elle aussi membre du réseau; de Caracalla, le chef, dont on raconte «qu'avant la guerre, il était inscrit à *L'Action française*» (DJ, 11). Plus loin, Marat rencontre M. Sidoine, haut fonctionnaire à la S.N.C.F., dont le huissier «est aussi dans la conspiration» (DJ, 34), puis les Favre, des fermiers de la Bresse qui aident le maquis local, dont le chef est un curé (DJ, 233 et ss.); etc. C'est finalement en évoquant la retraite des Dix Mille, racontée par Xénophon dans *Anabase*, que Vailland, par l'entremise des réflexions qu'il attribue à Marat, en vient à dresser le portrait le plus synthétique de ce regroupement aussi large qu'hétéroclite. Ainsi qu'il en allait pour les *malfaiteurs*, la position occupée par les *bienfaiteurs* se définit sur le plan moral; elle ne découle pas tant d'une détermination socio-historique que

¹²⁴ Voir, par exemple, au début de la sixième partie de la première journée (DJ, 72 et ss.), les problèmes que rencontre Marat lorsqu'il doit s'attirer la sympathie d'un vieillard «giraudiste et anticommuniste».

d'une attitude en face de la condition humaine et des autres individus. Dans le roman résistancialiste, et même dans le roman résistancialiste écrit par un écrivain aux sympathies communistes notoires, les motivations des *bienfaiteurs* ne s'inscrivent jamais, en dernier ressort, dans une vision matérialiste du monde :

Comme parmi les Dix Mille, il y a de tout dans la Résistance : des héros intègres et aussi des mercenaires, des hommes de cœur et des aigris ; on s'y rencontre pour des raisons qui naguère les eussent opposés : Caracalla parce qu'il est nationaliste, Rodrigue parce qu'il est communiste. Mais entre nous tous, héros et mercenaires, hommes de cœur et aigris, nationalistes et communistes, il y a un sentiment commun : la ferme volonté «de ne pas chercher par tous les moyens à sauver notre vie», de ne pas nous incliner devant le plus fort, de ne pas céder au destin contraire, de ne pas NOUS RÉSIGNER, la volonté de RÉSISTER (DJ, 431; l'auteur souligne).

Par ce tableau des Français de toutes les conditions et de tous les milieux en lutte contre l'occupant et ses alliés, les romanciers résistancialistes réaffirment tous, par le biais de leurs œuvres, la valeur du patriotisme. En plus de la fonction actantielle, par laquelle les *bienfaiteurs secondaires* assurent, pour une part, lisibilité et cohérence au récit raconté, ces personnages ont pour charge de donner corps à une image positive de la France en guerre. Si Margaret Attack n'a pas tort de dire que «[i]t is because France is defined *qualitatively*, in opposition to fascism, that patriotism is so important¹²⁵», il faut néanmoins préciser que, dans les textes qui nous intéressent, la France n'est pas définie qualitativement *en soi*, mais par ce que disent, ce que choisissent et ce que font les Français mis en scène. Aux «Tigres» de Pierre Cange s'opposent quantité d'«Hommes», c'est-à-dire d'individus opposés aux «Allemands» ou aux «fascistes», qui tiennent compte d'un ensemble d'impératifs moraux et qui sont prêts à mettre leur vie, leur sécurité et leur position sociale en jeu pour défendre un idéal. C'est le regroupement de ces hommes, et lui seul, qui forme la France, aussi bien dans le second texte de Vercors que dans les autres. D'après Henry

¹²⁵ Margaret Attack, *op. cit.*, p. 37. (L'auteur souligne.)

Rouso, ce sont surtout, et même exclusivement les gaullistes qui ont cherché, après-guerre, à représenter une France unanimement unie contre l'Allemagne. Mais l'analyse de quelques-uns des romans résistancialistes, écrits par des auteurs dont les sympathies pour le communisme sont au moins aussi connues que leurs antipathies pour le gaullisme, devrait plutôt inciter à penser que le mythe d'une France résistante a été partagé, au moins dans ce genre littéraire, par toutes les factions qui s'étaient opposées idéologiquement au nazisme et à la Collaboration. Sans doute que Vaillant et, dans une moindre mesure, Beauvoir décrivent quelques différends entre les groupes de Résistants nationalistes et communistes, mais ils n'en postulent pas moins tous deux, comme Gary, Bory et Vercors, une régénérescence de la patrie en tant qu'idéal, une représentation de la patrie compatible avec une morale universelle grâce à la lutte menée par une grande partie, voire par la majorité des Français.

Dans le discours social de l'immédiat après-guerre s'effectue une revalorisation du patriotisme, qui avait été rabaissé par toute une partie de l'*intelligentsia* au sortir de la Première Guerre mondiale. Mais cette affirmation (ou réaffirmation) provoque également l'une des grandes tensions qui sont au cœur du roman résistancialiste. Dans leurs œuvres respectives, tous les romanciers mettent simultanément en scène deux France antithétiques : la France magnifiée, celle de la révolte et de l'héroïsme, coexiste aux côtés d'une France de la soumission et de la culpabilité, sans que les narrateurs ou les personnages «porte-parole» parviennent à expliquer clairement le sens de cette incompatibilité. Il ne pourrait pas y avoir de *bienfaiteur* s'il n'y avait pas de *malfaiteur*. Or, le schéma actantiel et la vision du monde des romans sont à ce point bipolarisés qu'ils ne laissent pas envisager les demi-mesures. Sauf dans le premier des récits de Vercors, qui est à ce titre exceptionnel, il n'y a pas de place pour des personnages ou pour des groupes qui seraient à la fois *bienfaiteurs* et *malfaiteurs*. L'impossibilité est d'ailleurs affirmée par Pierre Cange lui-même dans *La puissance du jour* : «On ne peut à la fois être homme et ne pas l'être : pas de milieu — à moins d'être un salaud» (*PJ*, 113). Et cependant, malgré la répartition étanche des rôles et des qualités, la France décrite par les

narrateurs ou les *bienfaiteurs* n'en continue pas moins à présenter un visage bifide.

Prenons l'exemple de Jumainville, village de 1 054 habitants (MV, 16), parfaitement typique selon son maire Morize, d'après qui on n'y trouve «[r]ien de plus, rien de moins que [dans] n'importe quel village français» (MV, 15). Lorsque ce microcosme de la nation est décrit dans son ensemble, ou lorsqu'il est question de la population jumainvilloise en général, c'est toujours de façon à mettre en avant les régressions ou la participation des gens au régime imposé par les Allemands. Lorsqu'elle décide de sortir après le couvre-feu, Élisabeth pense par exemple : «Tout Jumainville a peur» (MV, 12). Les nombreuses généralisations auxquelles se livre Tattignies dans ses nombreuses prises de parole ne vont pas dans un autre sens. Le «on» dont il est question à deux reprises dans le passage suivant renvoie forcément à la population occupée : «On n'a jamais tant parlé de morale, dit-il; elle n'a jamais été aussi bafouée. On ne croit qu'à la force de l'argent ou des mitrailleuses» (MV, 126). Cependant, Élisabeth sort malgré le couvre-feu. Ce faisant, elle «brave la colère des seigneurs» (MV, 11). Même chose pour Tattignies, qui exprime ses idées malgré le danger qu'elles lui font courir, et qui finit par mourir d'avoir trop librement parlé. Il en va ainsi pour pratiquement tous les personnages mis en scène dans le texte de Bory, ainsi que dans les autres romans résistancialistes. À quelques très rares exceptions près (au plus trois ou quatre personnages), chacun des villageois pris séparément remplit la fonction actantielle de *bienfaiteur secondaire*, alors que, dans leur ensemble, Élisabeth et Tattignies les considèrent comme des complices du régime. Ils sont donc à la fois, et paradoxalement, soumis et révoltés, Résistants et Collaborateurs. La contradiction n'est jamais mentionnée explicitement dans *Mon village à l'heure allemande*. Bory ne propose aucune façon de la surmonter ou de la concilier. Son roman fonctionne *grâce à elle et malgré elle*.

Dans *Drôle de jeu*, où une place beaucoup plus importante est accordée aux Collaborateurs, à leur mentalité, à leurs discours et à leurs choix devant différentes situations critiques, et où la même contradiction

apparaît d'une manière plus flagrante que chez Bory, Marat tente à quelques reprises d'apporter une solution au problème, notamment par l'emploi de la comparaison suivante : «Paris est comme les putains françaises qui se laissent prendre mais qui réservent la bouche, vous l'avez violé mais vous ne connaîtrez jamais le goût de ses baisers» (*DJ*, 376). Avec cette image, Marat ne met de l'avant qu'un refus partiel. Il n'y a pas, ici, révolte active, et encore moins héroïsme. Ni le héros, à ce moment-là ou ailleurs, ni le narrateur, ni aucun autre des personnages ne parviennent à expliquer de quelle façon il est possible de considérer l'ensemble de la population française comme une entité à la fois héroïque et soumise, ni ce qui justifie, dans le contexte de l'Occupation, une lutte menée au nom du patriotisme. Dans un autre passage du roman, cette inadéquation entre patrie et action résistante est explicitement soulevée par le chef de Marat : «Je me demande, dit Caracalla, si l'idée de patrie n'est pas périmée. Les événements actuels dépassent nos vieilles notions» (*DJ*, 85). Contrairement à son habitude, le subordonné ne rétorque rien : «Marat ne releva pas l'objection. Il aurait eu tant à dire sur la notion de patrie, lui au contraire l'avait "retrouvée". Il réserva le sujet pour une autre conversation» (*DJ*, 86). Mais cette «autre conversation» ne fait pas partie de *Drôle de jeu*. Par l'entremise de Marat, Vailland insinue qu'il y a bien une solution à la contradiction apparente, et que cette solution est connue, mais il ne la donne jamais. Le lecteur peut tout au plus le croire, sans jamais parvenir à comprendre. Vailland ne concilie donc pas l'obligation de représenter, d'une part, l'écrasement de la France par l'Allemagne et l'instauration du régime de Vichy et, d'autre part, la régénérescence de la France par la lutte menée contre le fascisme, auquel elle est «qualitativement» opposée. Pour affronter adéquatement cette contradiction, il faudrait que lui et que les autres romanciers réussissent l'impossible, à savoir montrer dans un seul et même récit cohérent que la nation entière s'est unie contre le nazisme et que l'action résistante a été menée par quelques héros, particulièrement courageux et lucides, au moment où tout semblait perdu.

Car l'héroïsme du Résistant prend toute sa signification et toute sa valeur dans ce qui le distancie de la commune mesure du citoyen. Dans le

roman résistantialiste, la lutte au nazisme résulte d'un choix, d'autant plus valeureux qu'il distingue celui qui l'a commis d'une frange large et indifférenciée qui cherche d'abord et avant tout à survivre, la seule conduite qui lui paraît raisonnable et même possible dans les circonstances. À la différence du commun des mortels, le *bienfaiteur* a choisi de s'engager entièrement dans la lutte et, ce faisant, de mettre sa vie en jeu. Au moment où Mathilde lui reproche de ne pas agir pour sauver son jeune amant qui est aux mains de la Gestapo, Marat explique que, fatalement, la menace de la mort s'accroît pour tous ceux qui ont décidé de combattre : «C'est la guerre qui l'exige, Mathilde. Aujourd'hui lui, demain moi-même. Je ne sais pas si je ne serai pas arrêté à mon prochain rendez-vous et fusillé demain matin. Il y en a déjà tellement, et des meilleurs, qui sont tombés autour de nous» (*DJ*, 42). L'acceptation de la mort, c'est le refus de se soumettre, comme tant d'autres, à l'instinct de conservation. C'est, pour parler comme Pierre Cange, le refus d'agir en «Tigre». Du point de vue philosophique qu'adopte le personnage de Vercors à la fin de *La puissance du jour*, le combat des Résistants est mené au nom de l'Homme et de l'humanité, contre l'implacabilité de la loi naturelle que les nazis ont cherché — et sont presque parvenus — à faire triompher : «Qui mieux que moi sait bien, sait tout à fait, hélas, que l'homme et l'espèce humaine ne sont pas synonymes... L'homme zoologique, je veux dire. C'est ce qui est terrible. Un singe est un singe, un bœuf est un bœuf et un chat un chat — un être humain n'est pas un homme forcément. Pas du tout. Voilà toute l'histoire» (*PJ*, 117). Le discours de Cange instaure une relation d'implication réciproque entre les mots «Résistant» et «Homme» : les deux termes désignent celui qui refuse de délaissé ses idéaux et ses espoirs au nom de la prudence ou du «réalisme». Refuser de se soumettre comme la majorité constitue le premier pas que fait le personnage d'Hélène sur la voie de la Résistance : «Le maître d'hôtel s'inclinait et souriait. Moi aussi je souris. Souriez, souriez. Ceux qui ne sourient pas, on les fusille. Fusillé ce matin, dans le petit matin, tout seul, sans sourire. Les nécessités de l'Histoire : mais qui décide si moi je continue à sourire, ou si je ne souris plus ?» (*SA*, 273). L'acte de Résistance résulte du triomphe de la raison et des valeurs humanistes sur la part animale, pulsionnelle et égoïste. Ce choix, qui assure au Résistant le statut

d'«Homme», et qui lui permet de faire exister la notion d'humanité en attendant de la faire triompher, apparaît, de la façon la plus explicite, dans le sacrifice qu'il fait de sa sécurité et de sa tranquillité personnelles.

Le *bienfaiteur* n'est pas un héros en soi, mais un individu qui a choisi la conduite héroïque. Qui dit choix implique l'existence d'une conscience libre, capable de hiérarchiser les différentes options potentielles. C'est pourquoi les romanciers résistancialistes accordent tous une grande importance à l'intériorité des *bienfaiteurs* et au débat de conscience fondamental auquel ils se livrent. Il s'agit là d'un impératif, d'une condition *sine qua non* à la mise en scène de l'héroïsme tel que le conçoivent ces auteurs. Alors que les personnages de *malfaiteurs* et de *victimes* sont le plus souvent perçus de l'extérieur, c'est par leur vie intérieure que les *bienfaiteurs* sont connus dans les œuvres de Bory, Beauvoir, Vailland et Vercors. Cette prédominance ne s'explique sans doute pas exclusivement par des facteurs d'ordre politique et idéologique : la pragmatique du texte va aussi dans ce sens. Comme le remarque Vincent Jouve, le «personnage le plus sympathique est celui qui s'ouvre le plus complètement au lecteur¹²⁶.» L'évaluation correcte, par le lecteur, des valeurs défendues par le roman dépend dans une large mesure de la place prise par la description de la mentalité du personnage principal. Cependant, en plus de remplir une fonction pragmatique, d'inciter le lecteur à s'identifier au *bienfaiteur* et à adhérer à la vision du monde, de l'être humain et de la guerre que celui-ci soutient, ce sont cette vision du monde, de l'être humain et de la guerre, en elles-mêmes, qui ont incité les auteurs de l'époque à accorder une place importante à l'intériorité de leurs héros, et à représenter cette intériorité d'une façon spécifique.

Par le biais de son œuvre, le romancier résistancialiste affirme la valeur d'un humanisme qui transcende les déterminations imposées par une situation historique où l'anti-humanisme semble avoir triomphé. Les Résistants du roman se sont engagés, c'est-à-dire qu'ils ont fait usage de

¹²⁶ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, op. cit., p. 141.

leur conscience, de leur libre-arbitre, et qu'ils ont agi en conséquence dans les circonstances les plus défavorables. C'est ce que Marat affirme lorsqu'il écrit, dans son journal intime : «Ce qui me touche par excellence, c'est la lutte consciente et volontaire de l'homme contre le monde, sous tous ses aspects» (*DJ*, 108). Le traitement romanesque de l'intériorité des *bienfaiteurs* est destiné à montrer de quelles façons se sont exercés ce libre-arbitre et cette conscience dans ces circonstances : les romanciers résistancialistes se font une conception de la personne humaine qui détermine le choix des formes utilisées. Pas question, dans cette optique, d'employer les techniques qui dévoilent la part d'inconscience et d'irrationalité qui peut être à l'œuvre dans les actions humaines. L'horizon de sens de l'époque n'est pas du tout favorable au *psychorécit*, passage dans lequel un narrateur extradiégétique explore l'âme dans les plus infimes replis, donnant au lecteur une connaissance de l'intériorité du personnage plus étendue que celle dont dispose ce personnage. Aucun des romanciers retenus n'essaie, comme l'avait fait avant-guerre et comme continuera à le faire plus tard Nathalie Sarraute, de représenter les *tropismes*, ces mouvements de la psyché qui se situent à la frontière entre le conscient et le préconscient. Ils privilégient tous, au contraire, les techniques de la transparence intérieure par lesquelles la part de la psyché qui est liée à la conscience et, en conséquence, à la responsabilité, peut être mise en texte. Dans la tête des *bienfaiteurs*, les romanciers résistancialistes placent presque exclusivement un langage que ces derniers connaissent et maîtrisent. Simone de Beauvoir relate une veillée dans laquelle Blomart se remémore sa vie. Tous les chapitres qui lui sont consacrés forment un long monologue intérieur rapporté dans lequel il s'évalue lui-même, faisant le point sur son existence, attribuant une signification éthique à ses actes et à sa vie. Vailland accorde lui aussi une place centrale aux monologues intérieurs de Marat. Il donne en plus de nombreux extraits de son journal intime (par exemple *DJ*, 107-111). Bory juxtapose des monologues intérieurs reliés entre eux par des narrations à la troisième personne. Vercors recourt à la narration à la première personne et à la confession.

De tous les romanciers, seul Gary met en scène l'intériorité de ses personnages avec parcimonie. Le narrateur d'*Éducation européenne* privilégie les dialogues, ainsi que les descriptions de comportements et d'actions. Sa technique behavioriste le rapproche davantage de John Steinbeck que de William Faulkner. Il arrive tout de même, dans les moments les plus critiques du récit, ou lorsque le héros se trouve seul, que le narrateur entre dans la conscience de Janek. Il s'en tient alors exclusivement, comme dans les autres romans résistancialistes, aux impressions et aux pensées dont le héros a conscience. Lorsque Janek décide de commettre son premier attentat contre des soldats allemands, au moment où il lui faut tuer de sang-froid un homme qui est piégé sur une patinoire, le narrateur montre brièvement ce qui se passe dans le for intérieur du héros, mais en ne relatant que ce dont ce dernier peut se rendre compte lui-même. Pour ce faire, il emploie, ici comme dans tous les autres passages équivalents, des verbes et des tournures tels que «sentir» et «avoir l'impression de» :

Il [le soldat allemand] ne portait pas sa vareuse militaire, seulement un épais pull-over et un foulard aux couleurs gaies, et il n'avait pas du tout l'air d'un soldat, alors qu'il était assis là, sur son derrière, baissant la tête, ses cheveux très blonds dans la lumière, tenant ses mains jointes autour de ses genoux. Lorsque Janek s'arrêta enfin et leva son arme, *il eut soudain l'impression qu'il allait tuer un simple sportif en difficulté sur une patinoire*. Mais il le fait tout de même, sans hésiter. (*ÉE*, 270; je souligne.)

Dans le roman résistancialiste, le *bienfaiteur*, l'«Homme», est un individu auto-réflexif qui connaît, qui assume et qui contrôle chacun des mouvements de son intériorité. Les héros de ce type de récit se caractérisent à la fois par leur rationalité infaillible et par la reconnaissance de leur imputabilité.

Cependant, il faut revenir ici brièvement sur la figure du *malfaiteur*, afin de préciser qu'il n'en va pas autrement pour lui. Son caractère se limite également à la conscience et à la raison. La culpabilité et la possibilité du *méfait* impliquent elles aussi l'imputabilité. Bien qu'ils soient animalisés à

plusieurs reprises, qu'ils soient dénués d'un réel sens moral, les *malfaiteurs* ne sont paradoxalement jamais pour autant des êtres incohérents, inconscients ou irresponsables. À la fin de *Drôle de jeu*, Marat soupçonne son ancienne maîtresse Mathilde d'avoir dénoncé un résistant à la Gestapo. Comme il ne dispose d'aucune preuve matérielle, il cherche à étayer son hypothèse par une analyse psychologique. Bien qu'elle soit la seule suspecte, Marat ne peut reconnaître la culpabilité de Mathilde de manière formelle tant qu'il n'est pas parvenu à trouver un motif rationnel à sa trahison, qui intégrerait chacune des actions, des paroles et des attitudes de la femme en un tout parfaitement cohérent : « Il n'est pas impossible que Mathilde trahisse, pense Marat, mais la trahison ne suffit pas à expliquer l'ensemble de ses réactions... De toute manière, je heurte des contradictions... » (DJ, 345). Ce n'est qu'au moment où il parvient à trouver ce motif, où il lui est possible d'expliquer la trahison supposée d'une manière parfaitement logique, qu'il peut, sans l'ombre d'un doute, affirmer la culpabilité de son ancienne maîtresse :

Je n'ai aucune preuve en particulier, mais beaucoup mieux que des preuves : tout ce qui me paraissait inexplicable, incohérent, illogique, invraisemblable, inhumain, pas vrai dans l'attitude de Mathilde, toutes les anomalies que nous avons constatées dans son comportement, s'explique [sic.] en fonction de mon hypothèse (DJ, 360).

Il est dès lors juste et raisonnable que la traîtresse soit abattue par un mercenaire. Malgré son passé vaguement surréaliste, Marat se fait une conception de ses ennemis, de ses alliés et de sa propre personne dans laquelle la perte du contrôle de soi, la folie, l'irrationnel et l'inconséquence n'ont aucune place.

En plus des conceptions de la psychologie et de la responsabilité humaines que se font les romanciers résistancialistes, l'épisode du démasquage de Mathilde illustre une autre des caractéristiques les plus importantes du *bienfaiteur* : la sagacité. Lorsque Marat cherche à comprendre les causes de la trahison, le narrateur apporte sa caution au héros en précisant par exemple que, même en état d'ébriété, il « demeure lucide » (DJ, 346). Par la suite, les comportements de la femme, désormais

surveillée, démontrent la pertinence des conclusions auxquelles il est arrivé. Parmi tous ceux qui disposaient d'informations équivalentes aux siennes, seul Marat est parvenu à découvrir la trahison commise par son ancienne maîtresse. Sa lecture des signes est non seulement juste, mais supérieure à la leur. De tous les individus mis en scène dans *Drôle de jeu*, Marat perce mieux que tout autre l'opacité du réel.

L'élucidation du mystère et la désignation du coupable ne font que surdéterminer une aptitude dont le héros de Vailland fait preuve tout au long de l'histoire. D'après ce que disent le narrateur et les personnages, et d'après ce que démontrent constamment les événements, les opinions de Marat sont toujours en parfait accord avec la réalité de la *fabula* : ce personnage joue bien le rôle de «porte-parole du texte», de celui qui «a toujours raison», pour parler comme Susan Suleiman. La nature profonde des autres personnages, par exemple, est exclusivement définie par Marat. De lui dépendent les qualités positives ou négatives qui leur sont données dans le roman. À propos de Frédéric, un jeune communiste : «Un intellectuel, pense Marat. Les intellectuels qui entrent au Parti ont tendance à être puritains; ils font vœu de pauvreté quand ce n'est pas de chasteté. Ascèse personnelle. Je n'aime pas qu'on entre dans le communisme comme dans les ordres» (*DJ*, 15). Rien de ce qui sera dit par le narrateur ou par les autres personnages, et aucun des événements relatés ne viendra, par la suite, contester ces affirmations péremptoires à propos du jeune homme et du communisme. Il n'en va pas autrement pour l'interprétation de la guerre en général ou des réactions de la population française pendant le conflit : «En 40, [les Français] ne voulaient pas se battre parce que la bataille ne répondait à aucun besoin profond de leur être; maintenant ils n'aspirent qu'à se battre, en maints endroits ils se battent déjà, parce que l'allemand et le milicien les ont opprimés et surtout humiliés; ils ont un affront à venger¹²⁷»

¹²⁷ Remarquons que Vailland et Bory procèdent de façon parfaitement inverse. Alors que l'auteur de *Mon village à l'heure allemande* donne les Français dans leur ensemble pour des Collaborateurs et les personnages isolés pour des réfractaires et des Résistants, Vailland donne la plupart des personnages isolés qui ne travaillent pas avec Marat pour des Collaborateurs ou des sympathisants du régime, tandis que la France prise dans son ensemble est constamment vantée pour son ardeur combattante. Dans les deux cas, la contradiction produit à peu près le même effet.

(DJ, 87). Parmi toutes celles qui sont mises en scène, la voix de Marat fait autorité. À l'intérieur de la *fabula*, le personnage dispose du monopole de la vérité. Plus âgé que ses acolytes, il dispose de plus d'expérience, de plus de connaissances et de plus de culture qu'eux, comme le montre le passage où il parle littérature avec de jeunes Résistants, et où la conversation tourne court parce que, contrairement à lui, aucun d'eux «n'avait lu Sade ni Retz, très peu Laclos» (DJ, 181). Le savoir et les capacités dont Marat dispose sont supérieurs aux leurs sur tous les plans. Que ce soit au niveau militaire, historique, psychologique, culturel, sentimental ou sexuel¹²⁸, le héros de Vailland remplit envers eux une fonction de pédagogue. Lorsque d'autres se font une opinion différente de la sienne, comme par exemple Rodrigue, qui se met à admirer Mathilde, cette opinion s'avère immanquablement erronée, à moins qu'elle ne soit mensongère. Avant la fin, les événements auront démontré qui voyait clair.

Le même phénomène se retrouve dans les autres romans, par exemple dans *Le sang des autres*, où Hélène reproche d'abord à Blomart de vouloir se battre contre les Allemands :

- [...] n'être qu'une fourmi dans une fourmilière : si le fascisme gagnait, c'est ce qui arriverait, il n'y aurait plus d'hommes : juste des fourmis.
- Je m'en fous dit-elle. Une fourmi vivante, ça vaut encore mieux qu'un homme mort.
- Il y a une chose pour laquelle on peut accepter la mort, dis-je. C'est pour que ça garde un sens de vivre (SA, 202).

À la fin du roman, après avoir assisté aux horreurs de la Débâcle, des restrictions et de la déportation, Hélène en vient à renverser radicalement son échelle de valeurs, préférant, comme Blomart, la mort à la déshumanisation fasciste. Elle rejoint son amant dans la lutte, ce qui lui vaudra, justement, la mort, qu'elle ne perçoit alors plus comme une absurdité scandaleuse ou une néantisation, mais comme un aboutissement. Par l'une des dernières questions qu'elle pose avant de mourir, elle laisse entendre

¹²⁸ Marat se donne par exemple pour tâche de «dessaler» son jeune lieutenant Rodrigue, à qui il dit, après lui avoir parlé de ses penchants sado-masochistes : «[N]e palis pas, je fais ton éducation» (DJ, 149).

que la fin trouvée dans l'opposition au fascisme lui a permis de donner un sens à son existence, ce à quoi elle ne serait jamais parvenue si elle ne s'était pas engagée : «Qu'est-ce que j'aurais été s'il ne m'était rien arrivé ?» (SA, 307). Hélène se trouve ainsi, non pas à contester l'action guerrière menée par Blomart et ses alliés, mais à en «démontrer» la pertinence. Elle assure, d'une façon on ne peut plus concrète, qu'il est possible de mourir pour «que ça garde un sens de vivre.» Dans une très large mesure, Blomart, comme le héros de *Drôle de jeu* et comme tous les autres, est, pour reprendre une formule de Philippe Hamon, le premier et le plus important des *opérateurs de lisibilité*. Héritier du personnage zolien, c'est «par son savoir, par ses actions, ses paroles, ses regards, [qu']il élucidera tout ce qui l'entoure, y compris les autres personnages. Lieu et objet d'une lisibilité, il sera aussi sujet et opérateur de lisibilité¹²⁹.»

Dans l'étude qu'elle consacre au personnage réaliste, Isabelle Daunais remarque qu'en

se délestant de l'expérience [...] et en faisant de la réflexion, plutôt que de l'action, "la part la plus vitale et la plus vivante de la réalité", le héros kafkaïen se trouve à accomplir ce que le roman, depuis Balzac, avait commencé à creuser : le déplacement de l'héroïsme romanesque du côté de la pensée¹³⁰.

Malgré le contexte pour le moins aventureux dans lequel il prend place, le Résistant romanesque ne se situe pas dans une autre tradition. S'il ne cesse de prôner l'action, il est fort rare qu'il passe à l'acte. D'une manière moins complexe que le héros flaubertien ou kafkaïen, le Résistant continue à penser, à émettre des hypothèses, à imaginer des situations possibles et à échafauder des théories plutôt qu'à agir. C'est que, en plus de dévoiler la réalité de la guerre aussi bien aux autres personnages qu'aux lecteurs, les *bienfaiteurs* du roman résistancialiste ont davantage pour fonction de définir une ligne de conduite que de vivre eux-mêmes les péripéties auxquelles

¹²⁹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 38.

¹³⁰ Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal – Vincennes, Les Presses de l'Université de Montréal – Les Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 39.

cette ligne pourrait éventuellement mener. Les *bienfaiteurs* sont des idéologues, qui n'incitent pas à réviser l'idée commune selon laquelle la France est un pays «où tout est matière à débat d'idées. Les faits [y] restent secondaires par rapport aux idées¹³¹.» Le bien-fondé des actions qu'ils envisagent dépend du système de pensée dans lequel elles s'inscrivent. La thèse abstraite défendue par le héros — et par le roman — fonde l'action en légitimité. C'est ce qu'exprime Pierre Cange dans le long passage de *La puissance du jour* où il parle de l'opposition entre les «Tigres» qui agissent pour assurer leur survie et les «Hommes» qui agissent pour défendre des idéaux. Il n'en va pas autrement pour Janek, Marat, Tattignies, et surtout Blomart, ce fils de grand bourgeois, qui a, dans sa jeunesse, décidé de devenir ouvrier imprimeur et qui parle néanmoins, tout au long du roman, comme un philosophe existentialiste :

Je ne peux pas m'effacer. Je ne peux pas me retirer en moi. J'existe, hors de moi et partout dans le monde; il n'est pas un pouce de ma route qui n'empiète sur la route d'un autre; il n'y a aucune manière d'être qui puisse m'empêcher de me déborder moi-même à chaque instant. Cette vie que je tisse avec ma propre substance, elle offre aux autres hommes mille faces inconnues, elle traverse impétueusement leur destin (SA, 149).

Si le plus important des types de personnages du roman résistancialiste, le *bienfaiteur*, est pratiquement le seul qui soit doté d'une intériorité, celle-ci sert presque exclusivement à élaborer un système axiologique qui donne sens à la situation d'Occupation, et à partir duquel il est possible de déterminer ce qui, en raison, doit être fait.

Par la manière dont la multiplicité des voix à l'œuvre est organisée, le roman propose toujours une vision du monde, une échelle de valeurs et un ensemble de jugements à propos des «années noires». Malgré ce que pourraient laisser supposer les deux narrateurs du *Sang des autres*, les nombreux monologues intérieurs juxtaposés de *Mon village à l'heure allemande*, les importantes délégations de parole à des Collaborateurs qui se retrouvent dans *La puissance du jour* et *Drôle de jeu*, ainsi que les longs et

¹³¹ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 8.

nombreux dialogues qui parsèment tous les romans résistancialistes, et tout particulièrement *Éducation européenne*, la polyphonie telle que la concevait Bakhtine dans ses analyses de Dostoïevski¹³² n'a aucune place ici. Du début à la fin, le lecteur peut identifier sans peine la bonne voix (et la bonne voie) au sein de l'enchevêtrement des discours et des opinions. Cependant, même si ces textes «formulent eux-mêmes, d'une façon insistante, conséquente et inambiguë, la (ou les) thèse(s) qu'ils sont censés illustrer» et même si «la "bonne" interprétation de l'histoire racontée est cousue de fil rouge — [même si] elle y est inscrite de sorte que personne ne puisse s'y tromper¹³³», nous ne pouvons les définir comme des romans à thèse parfaitement monologiques. C'est que, dans les romans résistancialistes, il y a toujours du *bougé*, faiblesse apparente qui, comme nous le verrons¹³⁴, constitue en fait l'une des forces de ces œuvres, compte tenu du contexte dans lequel elles paraissent et des ambitions politico-littéraires qui animent leurs producteurs.

D. L'action et la justice

Si les *bienfaiteurs* des romans résistancialistes sont davantage des êtres de parole que d'action, les discours qu'ils tiennent n'en concernent pas moins dans une large mesure la question du faire. Proches de Pierre Cange, ces personnages affirment tous, d'une façon ou d'une autre, que «c'est [l]e combat qui fait [d'eux] des hommes» (*PJ*, 244). Le héros résistant est lucide : il voit clair, théorise, systématise, établit une échelle de valeurs, et ce, uniquement en vue, soit d'agir lui-même, soit de promouvoir la lutte armée auprès de ses alliés ou de ceux qu'il voudrait convertir à sa cause. Aussi, bien qu'elle soit moins souvent l'objet du récit romanesque que du discours

¹³² Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1970, 316 p.

¹³³ Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁴ Cf. *infra*, p. 129-140.

tenu par l'un ou l'autre des héros, l'action guerrière, ou plutôt l'idée de cette action, l'action guerrière remémorée, envisagée, soupesée, questionnée quant à sa nature et sa valeur, occupe une place centrale dans tous les textes. Chacun des romans contient au moins un épisode dans lequel un débat d'idées est mis en scène, sous la forme du conflit intérieur ou d'un dialogue entre le *bienfaiteur* et l'un des *bienfaiteurs secondaires* les moins convaincus, à propos de sa légitimité. Il s'agit de la question cruciale qu'abordent pratiquement tous les romans sur les «années noires» publiés en 1945¹³⁵.

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, et comme le remarque Margaret Attack :

Attitudes to death constitute [an] essential element of differentiation between the selfish personality and the active Resister. The latter accepts his death in the name of a greater ideal, but as his life is a perpetual going beyond the limits of his own self, so his death too takes him to new heights¹³⁶.

À la différence des *malfaiteurs* de toutes sortes, les Résistants acceptent en toute connaissance de cause de mettre leur vie en jeu. Dans *Le sang des autres*, Hélène ne regrette à aucun moment d'avoir choisi de risquer sa vie :

«Je n'ai plus peur.» Elle se sentait légère et comblée comme aux plus beaux soirs de son enfance, quand elle reposait dans les bras d'un Dieu paternel. Être mort : on n'est jamais mort. Il n'y a plus personne pour être mort. Je suis vivante. Je serai toujours vivante. Elle sentait sa vie qui battait dans sa poitrine et cet instant était éternel (SA, 301).

Lorsqu'il raconte que «Janek sentait autour de lui la présence d'une certitude absolue, celle de l'invincibilité humaine. Il savait à présent que son père ne lui avait pas menti, et que rien d'important ne mourait jamais» (ÉE, 264), le narrateur d'*Éducation européenne* ne défend pas un autre point de vue, pas plus d'ailleurs que Pierre Cange, qui dit au narrateur des *Armes de la nuit*, en

¹³⁵ À ma connaissance, seul *Le piège*, d'Emmanuel Bove, dont il sera question au troisième chapitre de cette étude, échappe à ce questionnement. C'est peut-être ce qui explique que ce texte trop en marge par rapport aux attentes du public de l'époque ne connut aucun succès lors de sa parution.

¹³⁶ Margaret Attack, *op. cit.*, p. 121.

faisant référence à ceux qui ont résisté : «[V]ivant ou morts, des hommes comme nous sont encore quelque chose, — quelque chose que la mort n'interrompt point» (AN, 20). Vailland fait pour sa part adopter un point de vue moins idéaliste au personnage de Marat. Lorsque celui-ci décrit ses collaborateurs communistes, il n'en défend pourtant pas moins implicitement une prédominance éthique de l'action et du courage sur la préservation de la vie :

[I]ls hésitèrent encore [à intervenir pour sauver un Résistant aux mains de la Gestapo], non qu'ils eussent peur du danger, — c'étaient des F.T.P. qui n'en étaient pas à faire la preuve de leur courage — mais ils estimaient qu'ils n'avaient pas le droit de s'exposer, pour ce qui n'était peut-être que le fruit d'une imagination anxieuse (DJ, 46).

Avant de défendre la vie humaine en elle-même et pour elle-même, les écrivains de l'immédiat après-guerre s'engagent au nom des idéaux humanistes qui transcendent les vies individuelles et qui, les «années noires» l'ont prouvé, peuvent être anéantis par des attitudes et des formes de vie «inhumaines». En contrepartie de l'acceptation du sacrifice de soi, l'amour de l'humanité professé par les héros de la Résistance peut difficilement se passer de la haine explicite, affichée, des valeurs anti-humanistes et surtout de ceux qui ont voulu les faire triompher. Lorsque Zosia dit à Janek : «Quand nous aurons des enfants, nous leur apprendrons à aimer et non à haïr», celui-ci lui répond : «Nous leur apprendrons à haïr aussi. Nous leur apprendrons à haïr la laideur, l'envie, la force, le fascisme...» (ÉE, 117).

Après la Libération, les Résistants apparaissent, pour reprendre une expression de Claude Roy, comme «ceux qui [avaient gagné] la guerre parce qu'ils l'avaient faite sans l'aimer¹³⁷». Dans le roman résistancialiste de l'immédiat après-guerre, il est possible de défendre le pacifisme par la guerre, l'anti-violence par le recours à la violence. Avec l'acceptation de sa propre mort, l'acceptation de l'action violente est pour le *bienfaiteur* une manière de se sacrifier. Le Résistant accomplit ce dont il a horreur, ce qui le

¹³⁷ Claude Roy, *op. cit.*, p. 78.

blesse lui-même, parce que c'est la seule façon de mettre un terme à la prolifération de l'horreur. Blomart proclame que « [t]out vaut mieux que le fascisme » (SA, 245), ce qui le conduit à éprouver l'« horreur » de la violence (SA, 206), tout en pensant, à propos de huit individus tués dans un attentat qu'il a commandé : « [C]es morts-là ne pèsent pas lourd sur mon cœur » (SA, 287). La violence commise par les Résistants est la réponse obligée à la violence commise par les Allemands et leurs alliés. Cette vision du conflit, énoncée dans chacun des textes, est par exemple défendue par Tattignies dans *Mon village à l'heure allemande* : « L'apprenti sorcier a déclenché le jaillissement des eaux; il ne peut plus arrêter le cataclysme, dit l'instituteur. Il a déclenché la violence, il faut que la violence se retourne contre lui et l'écrase » (MV, 290).

L'Occupation apparaît aux écrivains résistancialistes de la fin des années 40 et du début des années 50 comme un temps éminemment particulier. Un mal absolu y a agi, dont la présence a justifié, et même commandé la redécouverte de certitudes morales, ainsi que l'engagement dans une lutte violente destinée à défendre ces certitudes. Il a alors été non seulement possible, mais nécessaire de dépasser le stade de ce que Philippe Chardin nomme la « conscience malheureuse »¹³⁸. Au cours de ces années, les « Hommes » ont du passer d'un monde opaque vers un monde bipolaire redevenu intelligible, dans lequel il était possible de savoir ce qu'il fallait accomplir. Pour parler comme Sartre, l'horreur nazie les a contraints à réconcilier « l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique »¹³⁹.

Par son titre comme par sa forme, le texte de Romain Gary appartient à la tradition du roman d'apprentissage. À un moindre degré, les autres textes peuvent être, sinon intégrés, du moins comparés à ce genre, auquel ils s'apparentent à plus d'un titre. S'il est impossible de tous les définir comme de simples héritiers du *Bildungsroman*, c'est que, à la différence

¹³⁸ Philippe Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1982, 339 p.

¹³⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 223.

d'*Éducation européenne*, la plupart de leurs héros ont effectué leur apprentissage dans la période qui précède le temps du récit, ce qui n'empêche toutefois pas les narrateurs de rendre compte de ces évolutions par le recours à différentes formes d'analepses. Chacun des romans résistancialistes raconte en détail ou évoque le passé d'un ou de quelques héros, dont la vision du monde et l'aptitude à l'action ont été changées en bien par ce qui a été vu et vécu au cours de la Seconde Guerre mondiale. De cette manière, l'horreur et le malheur de la guerre ont non seulement été l'occasion d'une prise de conscience, mais aussi d'un progrès, qui se situe toujours sur le même plan : un individu qui ne parvenait pas à adhérer entièrement à un ordre de valeurs ou à agir pour le défendre, est amené à franchir le pas et à se transformer de façon radicale. L'Occupation lui fait acquérir des certitudes, ainsi qu'un *vouloir agir*, qui prend la forme, dans le cas qui nous intéresse ici, d'un *vouloir combattre*.

Le stade qui est dépassé diffère d'un bienfaiteur à l'autre. Rien, dans *Drôle de jeu*, ne laisse supposer que Marat ait, à un moment ou à un autre, été rebuté par la violence. Lorsque son lieutenant Rodrigue lui désigne le coupable présumé d'une dénonciation, il rétorque immédiatement : « Il faut le tuer » (DJ, 18). Lorsqu'il découvre la culpabilité de son ancienne maîtresse Mathilde et qu'il commande son assassinat à ce même Rodrigue, il dit encore : « J'aimerais [...] la frapper de mes propres mains..., la gifler jusqu'à ce qu'elle en crève... » (DJ, 424). La difficulté que pose l'action ne se situe pas ici dans la perspective d'une réticence humaniste ou pacifiste éprouvée par le protagoniste, mais dans l'obligation, pour l'individu, de se soumettre à une discipline collective au détriment de ses préoccupations et de ses plaisirs personnels. Proche de tant d'autres des personnages de Vailland, et proche de Vailland lui-même, Marat est à la fois libertin et révolutionnaire, deux figures qui ne sont guère compatibles dans la plupart des représentations culturelles¹⁴⁰. Avant guerre, Marat n'était que libertin, comme

¹⁴⁰ Cette conciliation problématique entre deux idéaux incompatibles, présente dans toute l'œuvre de Vailland, a retenu l'attention d'un grand nombre des critiques qui se sont intéressés à cet écrivain. Voir notamment à ce propos la biographie de Yves Courrière, *op. cit.*, ainsi que l'ouvrage de Michel Picard, *Libertinage et tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, Paris, Hachette, 1972, 653 p.

le remarque Mathilde, surprise par son entrée dans la Résistance, qui va à l'encontre de tout ce qu'elle avait pu connaître de son ancien amant : «[T]oi, le plus égoïste des hommes, le plus léger, celui sur lequel on peut le moins compter; un homme de plaisir, un jouisseur, je me demande même ce que tu fais là-dedans ?» (*DJ*, 43). À partir du moment où Marat décide de s'engager au sein de la Résistance et de défendre les idéaux communistes, il lui faut trouver le moyen de privilégier le devoir au détriment du plaisir. C'est ce qui arrive, par exemple, au début de *Drôle de jeu*, lorsqu'il renonce à faire la conquête d'une femme rencontrée dans le métro pour accomplir l'une des missions qui lui ont été confiées : «Jamais, avant la guerre, je n'aurais abandonné une inconnue qui m'eût excité à ce point, fût-ce pour un rendez-vous avec un ministre. Et tout cela pour envoyer à Londres des renseignements qui ne serviront sans doute jamais à rien...» (*DJ*, 33).

Dans les quatre autres textes, les problèmes qui se posent aux héros ne se situent pas entre deux éthiques incompatibles, mais entre une éthique et une pratique. À ce titre, l'exemple de Jean Blomart est particulièrement éclairant. *Le sang des autres* est assurément le roman du corpus où la plus grande attention est accordée à la transformation et à la résolution que le héros prend en faveur de l'action et de la violence. Même si un spécialiste aussi gagné à Simone de Beauvoir et à son œuvre que Laurent Gagnebin considère que ce texte est un roman à thèse dont le sujet est traité d'une «manière encore trop abstraite et didactique¹⁴¹», *Le sang des autres* n'en raconte pas moins une lutte, à l'intérieur de la «conscience malheureuse» d'un personnage, entre les impératifs de l'action que dictent les circonstances historiques et les scrupules que soulève la forme violente forcément prise par cette action. Tous les chapitres du roman consacrés au personnage de Jean Blomart¹⁴² le montrent en train de se remémorer sa

¹⁴¹ Laurent Gagnebin, *Simone de Beauvoir ou le refus de l'indifférence*, Paris, Éditions Fischbacher, 1968, p. 92.

¹⁴² Fortement influencée par les romanciers américains d'avant-guerre, et tout particulièrement par Faulkner, Simone de Beauvoir consacre l'autre moitié des chapitres du *Sang des autres* à raconter l'histoire d'Hélène, dans une forme narrative à la troisième personne, alors que les chapitres consacrés à Blomart prennent la forme d'un long monologue intérieur autonome.

propre vie et de se questionner sur le bien-fondé de l'action résistante après qu'il a commandé un attentat au cours duquel sa fiancée Hélène a été mortellement blessée. Le roman relate ainsi le passage de l'inaction à l'action, ainsi que les ultimes scrupules que soulève en lui sa responsabilité dans la mort imminente de la femme qu'il aime.

D'abord communiste et engagé, Blomart en était venu, au cours des années 30, à refuser toute forme d'action politique et violente après avoir été indirectement responsable du «scandale» (SA, 16) que constituait alors pour lui la mort d'un homme, son camarade Jacques : «Parce que j'avais agi sur lui [Jacques]. Je savais à jamais qu'on ne peut pas cerner les limites d'un acte, ce qu'on est en train de faire, on ne peut pas le prévoir. Plus jamais je ne lèverais un doigt pour déclencher un événement aveugle» (SA, 146). Confronté à l'opacité du monde, devant le risque «insensé» de provoquer la mort par des actes auxquels il lui est impossible de reconnaître une signification absolument juste et nécessaire, Blomart opte, dans les années de l'entre-deux-guerres, pour une forme d'idéalisme moral apolitique dans lequel la mort et la violence sont les plus grands des maux :

[I]l faudrait, se dit Blomart, me prouver qu'il y a une primauté de la politique, que l'homme est un animal politique, et que son attitude est politique quoi qu'il pense. Je nie cela. La politique, c'est l'art d'agir sur les hommes du dehors; le jour où l'humanité tout entière s'organisera du dedans d'elle-même, il n'y aura plus besoin de politique (SA, 79).

Cette vision essentiellement négative de l'action ne parvient cependant pas à justifier la vie du héros à ses propres yeux. Entre l'engagement communiste initial et la guerre de 1940, l'existence de Blomart s'inscrit sous le signe de la stagnation et de l'absurdité. Cette vision de la vie ne lui permet pas d'agir ou de se reconnaître une identité substantielle : «Paul disait que si je n'étais rien, c'est que je n'étais ni bourgeois ni ouvrier; mais je pensais plutôt que je n'étais ni bourgeois ni ouvrier parce que jamais je ne pouvais rien être; ni bourgeois, ni ouvrier, ni pacifiste, ni amoureux, ni indifférent» (SA, 200).

L'impossibilité de dépasser la vision absurde et «scandaleuse» de la mort, doublée d'une seconde impossibilité, celle de se satisfaire du non-engagement et du non-sens généralisé de toute vie humaine, place le héros devant une aporie. Il lui est impossible d'occuper une position morale confortable. *Le sang des autres* appartient ainsi incontestablement au roman réaliste moderne, travaillé par des incertitudes, des questionnements, des ambiguïtés et une recherche du sens de l'existence. Mais il ne fait par ailleurs aucun doute que, avec la résolution du conflit et l'acceptation de la violence auxquelles le conduit la découverte de la barbarie fasciste, le roman de Beauvoir est aussi travaillé par la présence d'un «absolu métaphysique», lequel va à l'encontre des romans de l'«ère du soupçon». S'il n'est pas à proprement parler un roman à thèse, contrairement à ce que croit Gagnebin, *Le sang des autres* est un récit exemplaire qui illustre comment, sous la pression des événements historiques, la «conscience malheureuse» d'un intellectuel français du milieu du vingtième siècle doit en venir, avec toutes les difficultés et toutes les incertitudes que cela comporte, à radicaliser ses perspectives et à adopter, de ce fait, une vision clarifiée du monde qui l'entoure.

La domination nazie en France a contraint les individus à se donner une nouvelle échelle de valeurs. Devant le fascisme, cette inhumanité institutionnalisée à laquelle il faut s'opposer à tout prix, les anciennes réticences apparaissent dans toute leur caducité. Après le désastre de 1940, le refus de la politique, de la violence et de la mort, de même que la stagnation et la passivité ne sont plus des positions tenables. C'est la possibilité qu'il existe une chose «pire que la mort» au sein même de la vie qui incite Blomart, non plus à se sentir insatisfait des valeurs d'inaction et de désengagement dont il se réclamait jusqu'alors, mais à en contester la pertinence. Si une situation historique dépasse en horreur la mort, alors tout l'édifice de valeurs et toutes les complexités qui interdisaient au héros de donner à sa vie un sens peuvent être dépassés. En réponse au fascisme, l'action et ses conséquences potentiellement mortelles trouvent sens et justification. À l'action absurde parce que dangereuse succède une action

toujours dangereuse, mais juste et nécessaire. Blomart valorise dorénavant l'accomplissement de «vrais actes» (SA, 243), c'est-à-dire d'actes intentionnellement meurtriers, grâce auxquels l'action néfaste des *malfaiteurs* peut être enrayerée. Dès lors, la mort infligée et reçue ne constitue plus un problème insurmontable, un mal absolu qu'il faut éviter à tout prix, mais, au contraire, un bien, dans la mesure où elle survient au sein d'une lutte qui est menée contre le mal. Tandis qu'Hélène croit que sa mort est l'aboutissement juste et nécessaire de sa propre existence, la mise à mort d'autres individus ne pose plus de problèmes de conscience à Blomart ou à ses alliés :

— Pendant ces six derniers mois, dit Denise, quatre trains de soldats allemands ont déraillé : trois soldatenheim ont sauté, et dix hôtels réquisitionnés. Elle regarda Blomart : tout à l'heure, un copain doit poser une bombe à retardement dans une salle de l'exposition antibolchevique.

— C'est du bel ouvrage, dit Paul (SA, 207).

La légitimité de l'action, la vision clarifiée du monde et de la guerre ne sont cependant défendues, dans les textes, que par certains des personnages de *bienfaiteurs*. Les romanciers résistancialistes sont loin de mettre en scène une société de type épique, au sein de laquelle tous les individus communieraient en une seule et même conception de la «totalité achevée et close¹⁴³» que formerait l'univers. Même s'ils cherchent, sans y parvenir toujours, à représenter une France unie dans la lutte menée contre l'occupant, ils n'en mettent pas moins en scène une pluralité de voix qui, tout en partageant les mêmes valeurs, ne s'entendent pas sur la manière de les défendre et de les préserver. En face de ceux qui, comme Blomart, Marat ou Tattignies, reconnaissent la légitimité de l'action violente, se trouvent des *bienfaiteurs secondaires* qui ne la reconnaissent pas encore ou qui ne la reconnaissent plus. Les romanciers résistancialistes ménagent toujours une place à au moins une voix qui n'est pas convaincue et qui demeure, sous l'Occupation, un fidèle porte-parole de ce que Pierre Zima appellerait le

¹⁴³ Georg Lukács, *La théorie du roman*, Berlin, Éditions Gonthier, 1963, p. 19 et ss.

«sociolecte¹⁴⁴» pacifiste de l'entre-deux-guerres. Dans le système de valeurs défendu par cette voix, le bellicisme ne saurait bénéficier d'aucune forme de légitimation : la violence, dans quelque circonstance que ce soit, y est toujours absurde et horrible, une manifestation de barbarie, et non d'humanité. Il arrive, dans les textes, que ce refus de l'action guerrière soit dénigré d'emblée en étant délégué à un Collaborateur, c'est-à-dire à un complice hypocrite ou inconscient de la violence commise par l'occupant. C'est par exemple le cas du personnage du journaliste Gauthier, ancien collègue de Blomart, qui, après avoir affirmé : «Tout vaut mieux que la guerre» (SA, 199), en vient à publier *La vie syndicale* sous le contrôle de la propagande allemande. Il en va également ainsi avec le personnage de pan Jozef, l'aubergiste profiteur de guerre, qui tente de convaincre les patriotes d'*Éducation européenne* d'interrompre leurs attentats au nom de la compassion pour les civils qui subissent en contrecoup les représailles allemandes : «Chacun a le droit de risquer sa vie : nous sommes tous prêts à risquer la nôtre pour la cause de la liberté. Mais on n'a pas le droit de payer avec la vie des autres. Ça, ce n'est pas chrétien» (ÉE, 150).

Mais le rejet de l'action violente n'émane pas uniquement, ni même principalement des Collaborateurs. Tout en partageant l'idéal humaniste de la Résistance, et tout en s'opposant, dans les idées, au régime imposé par les Allemands, des *bienfaiteurs* n'en refusent pas moins le recours à la violence, perçue comme une façon de se rendre pareil à l'ennemi, de succomber à ses penchants et à ses lois. Dans *Mon village à l'heure allemande*, le rôle est tenu par le jeune étudiant Pierre, qui s'oppose à Tattignies et à Marcel :

[D]evenir comme eux, des partisans aveugles, les poings en avant, abrutir les gens par une propagande identique à la leur, à cela près qu'elle affirme le contraire, forcer au mensonge, exécuter sommairement! C'est tout cela, agir, comme tu dis [Marcel]. C'est passer dans leur camp tout en ayant l'air de les combattre, tout en luttant contre eux. C'est cesser d'être homme... (MV, 251-252).

¹⁴⁴ Pour Pierre V. Zima, le sociolecte est le langage d'un groupe particulier. Voir *L'indifférence romanesque* : Sartre, Moravia, Camus, Montpellier, Éditions du C. E. R. S., 1988, p. 18 et ss.

Le même type d'argument est opposé aux raisons de Blomart par la mère du héros, qui ne peut concevoir que l'on sacrifie sciemment des vies françaises — celle des otages — en accomplissant des attentats contre l'occupant (SA, 287-290). Quant à Parmentier, l'un de ceux avec lesquels Blomart décide d'une ligne d'action contre les Allemands, il ne s'objecte pas à l'immoralisme de la violence, mais à son inefficacité : «Ce n'est pas que je réprouve la violence par principe [...]. Mais je vous avoue que je ne vois pas bien l'utilité d'assassiner quelques malheureux soldats irresponsables» (SA, 243). Dans *La puissance du jour*, lorsque le Collaborateur Broussard, «Le chacal de Vendée» (PJ, 89), est séquestré en vue d'être jugé par les anciens membres du réseau qu'il a contribué à décimer, Pierre Cange s'écrie : «Mais enfin! [...] Les crimes de Broussard sont patents! S'il nous était tombé entre les pattes il y a seulement dix-huit mois, nous l'aurions fusillé sur simple vérification d'identité» (PJ, 123). Après la Libération, les autres Résistants qui ont survécu à l'Occupation ne sont cependant plus prêts, d'un commun accord, à tuer leur ennemi d'hier. C'est cependant avec le personnage d'Annie, dans *Drôle de jeu*, que des raisons contre l'action résistante militaire sont opposées au héros avec le plus d'insistance. La jeune femme nie toute pertinence au combat des Français occupés, qu'elle tient pour «un jeu sanglant, intolérable et gratuit» (DJ, 276) — d'où le titre du roman —, c'est-à-dire pour une opération dont les règles et les actions prennent sens dans un univers imaginaire. Elle est du coup dépourvue de la moindre efficacité réelle. Une patrouille de maquisards ne représente à ses yeux rien d'autre qu'une bande d'enfants qui ont donné des proportions tragiques à leur jeu de cow-boys et d'indiens : «[E]n voilà encore qui jouent : la Police de la Prairie; s'ils étaient à cheval, ce serait tout à fait du Fenimore Cooper. Pauvres gosses!» (DJ, 259). Dans cette optique, seule la mort revêt un sens, d'une telle négativité que tout ce qui contribue à la provoquer est considéré comme une marque de futilité ou de cynisme : «[C]'est bête la mort d'un jeune homme, impardonnablement bête. Le petit trou dans la tête est sans commune mesure possible avec l'amusement que leur procurera le train qui sautera et la satisfaction d'amour-propre que vous en tirerez» (DJ, 257).

La présence d'un *bienfaiteur secondaire* qui remplit un même type de fonction en tenant un même type de discours révèle que, dans la mentalité de l'immédiat après-guerre, le bien-fondé de la violence qui avait été exercée par les Résistants n'était pas assez universellement reconnu pour que les romanciers fasse l'économie de ces longs passages dialogués où elle est à la fois questionnée et légitimée. Car, ici comme ailleurs, ce sont toujours les personnages de *bienfaiteurs principaux* qui finissent par avoir raison contre ceux qui ne se rendent pas immédiatement à leurs arguments et à leur vision du monde. Annie en vient à rejoindre Marat dans la lutte; Pierre reconnaît, tout juste avant d'être envoyé en déportation, que le combat est nécessaire; les gens qui côtoient Blomart, et Blomart lui-même, finissent à peu près tous par se rendre à ses raisons et par accomplir des attentats. Ces victoires réitérées de celui qui promeut la nécessité de l'action et de la violence ne s'accomplissent cependant que dans les faits, dans les comportements adoptés et les gestes posés par les personnages pacifistes à la fin de leurs parcours romanesques; elles ne sont jamais atteintes sur le terrain des raisons philosophiques, éthiques et militaires où l'affrontement a d'abord pris place. Aux arguments des pacifistes, les héros de la Résistance ne répondent jamais rien qui soit susceptible de convaincre. Prenons, en guise d'exemple, les deux répliques suivantes, échangées entre Annie et Marat :

— Semer le blé, cuire le pain, presser le vin, faire des enfants, les élever, travailler pour nourrir sa famille, voilà qui n'est pas du jeu, qui est vrai, qui donne un sens à la vie...

— Est-ce possible ? Voilà que vous parlez comme ce pauvre Giono... ou ce vieux salaud de Maréchal... (DJ, 261).

Marat discrédite le discours de la jeune fille en l'associant à des figures odieuses. Il ne précise pas plus avant en quoi cette vision du monde qui s'oppose à la sienne peut être tenue pour irrecevable ou fautive. En revanche, lorsque Marat énonce à son tour les valeurs dont il se réclame, il se rend lui-même compte que, pour la jeune fille, elles peuvent avoir l'air stéréotypées : «[V]ous vous apercevrez que "l'édification du socialisme" est la seule et unique tâche que je prenne au sérieux... ça a l'air un peu con de le dire comme ça... mais c'est vous qui m'y obligez...» (DJ, 262). Lorsque

les événements finiront tout de même par donner raison à Marat, Annie en venant à travailler malgré tout avec lui, la volte-face ne sera pas expliquée rationnellement : «[Annie] m'a expliqué, vingt-quatre heures durant [qu'elle voulait tricoter des bas comme c'est le rôle des femmes] : à la vingt-cinquième heure, elle m'a demandé s'il n'y aurait pas une place pour elle dans notre service» (DJ, 305). Marat avait redécouvert le patriotisme sans dire comment ni pourquoi; de même, le changement de la jeune fille survient sans que personne n'explique de quelle façon elle a pu en venir à laisser tomber ses raisons pour adhérer à celles du Résistant. De son côté, Tattignies ne parvient pas davantage à prouver que Pierre a tort, tandis que, si Blomart parvient à démontrer que la mise à mort d'otages français va obliger le peuple à refuser toute politique de Collaboration, il ne répond jamais complètement à toutes les objections que les autres, dont lui-même, formulent à l'encontre de ses choix éthiques et militaires. Loin de démontrer que la voie pour laquelle il a opté est un bien absolu, le héros du *Sang des autres* pense et déclare à plusieurs reprises que «[t]ous les moyens sont mauvais» (SA, 245). Beauvoir utilise la technique du monologue intérieur afin de présenter le tourment dont est affligée jusqu'à la toute fin du récit une conscience dédoublée, confrontée aux impératifs contradictoires de l'amour et de la guerre :

Peut-être tu [Hélène] meurs pour rien. Pour rien les affiches jaunes et les portes qui s'ouvrent et se ferment, et le crépitement des balles dans le petit matin. Pour rien. Il m'a mené ici pour rien. Nous serons vaincus. Ou ils seront vainqueurs sans nous. Tous ces crimes, pour rien. Il n'avait pas pensé à ça. Il disait : il faut faire quelque chose. Qu'a-t-il fait ? Seule ta mort est sûre, et cette nuit (SA, 235).

Cet aspect du roman incite quelques critiques, dont Elizabeth Fallaize, à refuser de considérer *Le sang des autres* comme un roman à thèse. Bien qu'elle soutienne que : «Blomart's conclusion that he is justified in spilling the blood of others in the name of freedom is certainly formulated at the end of the book in an unambiguous manner¹⁴⁵», Fallaize croit que le second roman

¹⁴⁵ Elizabeth Fallaize, *op. cit.*, p. 52.

de Beauvoir est une œuvre ambiguë et relativement polyphonique. Il est vrai que Blomart défend une valeur, la liberté, dont il ne remet jamais en cause la prépondérance. Il ne prétend cependant jamais que la conduite pour laquelle il a opté doive garantir la préservation et le triomphe final de cette valeur. À travers son héros, le roman valorise ainsi clairement une échelle de valeurs et un choix, sans pour autant imposer une thèse. Dans *Le sang des autres*, Simone de Beauvoir laisse entendre d'une manière claire qu'il est de la responsabilité de chacun de choisir des valeurs, ainsi que les visions de l'être humain et de la France pour lesquelles il importe de vivre et de se battre. La romancière illustre son point de vue en racontant l'histoire d'un homme qui a dû s'engager. Les choix de Blomart ne sont cependant pas donnés pour un bien absolu, qui ne saurait être remis en question. Au contraire. Les problèmes inhérents à toute forme d'engagement subsistent, et ce, dans un contexte où le bien-fondé de cet engagement s'impose d'une manière particulièrement forte. Plutôt que d'indiquer une voie à suivre, le roman de Beauvoir rend compte des difficultés qui accompagnent l'engagement et qui en font la valeur. Au moment où il se décide à commander un nouvel attentat qui provoquera à nouveau la mort d'autrui, les dernières pensées que Blomart formule devant le corps d'Hélène vont dans ce sens :

Ceux qu'on fusillera demain n'ont pas choisi; je suis le roc qui les écrase; je n'échapperai pas à la malédiction : à jamais je resterai pour eux un autre, à jamais je serai pour eux la force aveugle de la fatalité, à jamais séparé d'eux. Mais que seulement je m'emploie à défendre ce bien suprême qui rend innocents et vains toutes les pierres et tous les rocs, ce bien qui sauve chaque homme de tous les autres et de moi-même : la liberté; alors, ma passion n'aura pas été inutile. Tu ne m'as pas donné la paix; mais pourquoi voudrais-je la paix ? tu m'as donné le courage d'accepter à jamais le risque et l'angoisse, de supporter mes crimes et le remords qui me déchirera sans fin. Il n'y a pas d'autre route (SA, 310).

Nous retrouvons ici un autre aspect de l'héroïsme résistant. À partir du moment où il décide d'agir, Blomart se « compromet » (SA, 205), c'est-à-dire qu'il accepte de faire face à l'incertitude et à l'erreur, qu'il est prêt à adopter

une conduite sujette à caution et à en assumer les conséquences, plutôt que de laisser passivement ses ennemis imposer leur ordre du monde.

Éducation européenne relate une progression inverse, mais qui conduit exactement au même résultat. Gary situe lui aussi les scrupules que l'action violente soulève dans la conscience et le discours de son héros. Toutefois, alors que Blomart passe avec l'entrée en guerre et l'Occupation d'un monde complexe et opaque vers un monde de plus en plus intelligible, qu'il reconnaît au moins hors de tout doute la pertinence de quelques valeurs humaines, Janek fait l'apprentissage de la complexité du monde, de son opacité, et du mensonge foncier qui fonde tout argument destiné à justifier le recours à la force. *Éducation européenne* raconte la maturation d'un enfant qui découvre l'absurdité de *toute* guerre après avoir pris une part active à cette absurdité. Avant qu'il ne fasse lui-même usage de la force contre des soldats allemands, Janek croit son père qui lui présente les combats menés par les Russes sous un jour absolument positif : « Sur la Volga. À Stalingrad... Des hommes se battent pour nous » (ÉE, 13). Il adhère également à la vision épique du combat qui est propagée de manière diffuse par l'ensemble de la Résistance polonaise :

Janek entendait souvent le récit des exploits de ce partisan mystérieux, qui se faisait appeler « Partisan Nadejda ». Personne ne savait qui il était; personne ne l'avait jamais vu; mais, chaque fois qu'un pont sautait, que la voie ferrée était sabotée, un convoi allemand attaqué, ou, tout simplement, lorsque l'écho d'une explosion lointaine parvenait à leurs oreilles, les « verts » se regardaient, hochaient la tête, souriaient d'un air renseigné, et disaient : « Le Partisan Nadejda a encore fait des siennes. » (ÉE, 37).

La violence paraît juste dans les discours que les autres tiennent à son propos; elle semble magnifique lorsque elle est réalisée au loin ou lorsqu'elle est mise au compte d'un héros légendaire. Il n'en va plus du tout ainsi à partir du moment où Janek commet un attentat. La concrétisation de l'acte guerrier lui fait découvrir les déchirements intérieurs qui accompagnent le meurtre. Après avoir tué des soldats allemands, le héros de Gary ne peut plus continuer naturellement à trouver sa cause et son acte incontestablement légitimes : « Janek se sentait pris de remords et son cœur

se serrait; et il lui fallait faire un effort d'imagination pour se rappeler que ces jeunes gens étaient des ennemis mortels» (*ÉE*, 267). La Seconde Guerre mondiale devient ici un temps de désillusion. Le jeune homme fait l'apprentissage de l'horreur qui existe en chaque personne. Mis en face de sa propre responsabilité dans la propagation de la violence et de la mort, la relativité des bonnes raisons s'impose à lui (Janek parle) :

[J]'ai fini tout de même par apprendre : ça a fini par rentrer. Ils nous ont mis à une bonne école, et j'ai toujours été un bon élève. On a reçu une fameuse éducation. [...] Cette éducation européenne [...], c'est lorsqu'ils fusillent votre père, ou lorsque toi-même tu tues quelqu'un au nom de quelque chose d'important, ou lorsque tu crèves de faim, ou lorsque tu rases une ville (*ÉE*, 265).

L'autre personnage qui fait son apprentissage dans le roman, Zosia, découvre la même chose que Janek lorsqu'elle commet un acte moralement répréhensible pour la juste cause. Au moment où elle couche avec des Allemands afin d'obtenir des informations à propos d'un convoi militaire en partance pour Stalingrad, Gary lui prête des pensées désillusionnées :

[E]lle pensa à sa mère et découvrit qu'elle avait oublié son visage, à Janek, et sa voix retentit à ses oreilles. «À Stalingrad, les hommes se battent pour qu'il n'y ait plus de guerre.» Mais déjà elle savait que ce n'était pas vrai, que les hommes ne se battent jamais pour une idée, mais simplement contre d'autres hommes, que la force du soldat n'est pas l'indignation, mais l'indifférence, et que les vestiges des civilisations sont et seront toujours des ruines... (*ÉE*, 185).

À la fin du roman, l'auteur va jusqu'à contester sa propre entreprise littéraire. Posant le roman *Éducation européenne* (celui écrit par Dobranski) sur un tas de fourmis, Janek regarde le symbole des bonnes raisons de se battre dans l'espoir d'un monde meilleur, en pensant :

[Les fourmis] traînent avec obstination leurs brindilles ridicules. Il faudrait bien autre chose qu'un livre pour les forcer à s'écarter de leur Voie, la Voie que des millions d'autres fourmis avaient suivie avant elles, que des millions d'autres fourmis encore avaient tracée. Depuis combien de millénaires peinent-elles ainsi, et combien de millénaires lui faudra-t-il peiner encore, à cette race ridicule, tragique et inlassable ? Combien de nouvelles

cathédrales vont-elles bâtir pour adorer le Dieu qui leur donna des reins aussi frêles et une charge aussi lourde ? À quoi sert-il de lutter et de prier, d'espérer et de croire ? (ÉE, 282).

Éducation européenne (celui écrit par Gary) se termine par une série de questions qui demeureront sans réponse. Ni l'horreur en face de la barbarie nazie, ni le courage et l'abnégation des héros de la Résistance, ni le roman qui a été écrit à leur propos ne parviennent à ordonner la guerre et le monde, à leur donner définitivement un sens. Le parcours de Janek et de Zosia débouche sur une incertitude fondamentale, ce qui ne les empêche toutefois pas de commettre des actions dont ils ont horreur au nom d'une cause dont le bien-fondé a sérieusement été remis en question. De même, l'idée que la littérature reste probablement sans effet aucun sur l'humanité n'a pas empêché Gary d'écrire et de publier son premier roman.

IV. Cohérence et ouvertures du roman résistancialiste

Il serait difficile de ne pas donner entièrement raison à Éric Conan et Henry Rousso lorsqu'ils écrivent que la Résistance

n'est pas un épisode parmi d'autres de l'histoire de France. Elle est — elle reste encore — un récit sacré, donc souvent simplifié et enjolivé. C'est grâce à ce récit fondateur que l'identité nationale, fissurée au lendemain de la tourmente, a pu se reconstruire¹⁴⁶.

Au sortir de la guerre, il ne fait pas de doute que les romans résistancialistes contribuent à cristalliser le souvenir de la Résistance en un «récit fondateur». C'est d'ailleurs ici que se retrouve la part principale de leur engagement mémoriel sur le plan des idées et de la politique : donner au public, après coup, une version cohérente de la guerre, dans laquelle ce sont non seulement des Français, mais aussi la France, une France dont l'identité a pu être retrouvée et réaffirmée grâce à la Résistance, qui sont les *bienfaiteurs* héroïques. Dans les cinq exemples retenus, le traitement de l'espace-temps, le schéma actantiel, l'exemplarité des récits et des parcours héroïques, la représentation de l'intériorité des personnages et l'organisation fortement hiérarchisée des voix textuelles contribuent à donner un sens historique et moral clair à la Seconde Guerre mondiale. Dans ces reconstructions mémorielles, les horreurs commises au cours des «années noires» ne constituent pas une perte du sens irrémédiable pour l'Homme ou pour la nation française. Au contraire, elles obligent l'être humain à découvrir ou à redécouvrir le sens de la responsabilité, l'obligation de choisir ses valeurs et sa vision du monde en toute connaissance de cause et en assumant les déchirements que comporte ce choix.

Dans la partie de ses mémoires où elle définit son esthétique romanesque, Simone de Beauvoir affirme qu'il «faut inventer des moyens qui aident le romancier à mieux dévoiler le monde, mais non l'en détourner pour

¹⁴⁶ Éric Conan et Henry Rousso, *op. cit.*, p. 318.

le cantonner dans un subjectivisme maniaque et sans vérité¹⁴⁷.» Par les impératifs de «dévoilement» du «monde», qui s'oppose au «subjectivisme maniaque»¹⁴⁸, Simone de Beauvoir situe son entreprise romanesque — et elle situe le type de forme romanesque qu'elle juge valable — dans la lignée du réalisme critique qui voit le jour avec Balzac. Bien que *La force des choses* ait été publiée en 1963, soit vingt ans après l'écriture du *Sang des autres*, et bien que Beauvoir ait entre temps pris ses distances par rapport au roman qu'elle avait publié en 1945¹⁴⁹, sa prise de position définit relativement bien le projet romanesque des romanciers qui se sont affirmés au lendemain de la Victoire. En 1947, le critique des *Lettres françaises* en charge du compte-rendu des romans, Louis Parrot, n'a certainement pas tort d'affirmer que : «nous n'avons pas vu surgir, comme après l'autre guerre, des écrivains absolument originaux, d'un style très différent de celui de leurs devanciers. [...] Les écrivains de 1947 ne font en général que refaire, dans un cadre nouveau, la littérature d'avant 1939¹⁵⁰.» C'est que, pour nombre de nouveaux écrivains de l'immédiat après-guerre, la reconnaissance par les instances de légitimation dépendait moins de l'aptitude à innover formellement, à créer un événement ou un renouveau esthétique, qu'à user des techniques déjà familières aux lecteurs potentiels afin de donner le plus efficacement possible un sens à un événement au fort potentiel traumatique tout en prenant position politiquement et moralement par rapport à cet événement et à la signification qui lui était attribuée. Dans les premières années de l'après-guerre, la population avait besoin d'une image totalisante et aussi rassurante que possible de 1939-45, autour de laquelle il lui serait possible de se rassembler. De la même manière qu'aujourd'hui, le roman réaliste était alors tenu pour «un extraordinaire instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société¹⁵¹»; par sa visée à la

¹⁴⁷ Simone de Beauvoir, *La Force des choses I*, op. cit., p. 372.

¹⁴⁸ Ce «subjectivisme maniaque» fait sans doute référence aux représentations des «tropismes» qui ont été développées à la fin des années 30 et reprises dans les années 50 par Nathalie Sarraute.

¹⁴⁹ Selon Simone de Beauvoir, «*Le Sang des autres* avait pâli» dès 1951 (*La force des choses I*, op. cit., p. 350.)

¹⁵⁰ Louis Parrot, «De nouveaux romanciers», *Les Lettres françaises*, 30 octobre 1947, p. 5.

¹⁵¹ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 9.

fois mimétique, globalisante et didactique, ce type de roman, celui dont l'ambition de dévoilement passe, sur le plan de l'énoncé, par «la construction, ou la présupposition, d'un modèle de structure et de fonctionnement de la société¹⁵²», était l'un des genres littéraires — et peut être même *le* genre littéraire — à même de donner la représentation stabilisante de la guerre que réclamait l'époque. En reprenant à leur compte toutes les techniques qui avaient été développées au sein de la «puissante tradition¹⁵³» dans laquelle ils situaient leurs œuvres respectives, les romanciers résistancialistes ont pu intégrer les aspects sociaux, politiques, militaires, moraux et économiques du conflit. Ce faisant, il leur a été possible de rassembler et de hiérarchiser les différents éléments de la guerre de même que les différentes interprétations qui avaient pu et qui pouvaient en être données.

Cependant, les romanciers ne mettent pas en scène un monde parfaitement simple, dans lequel une ligne de conduite s'imposerait d'emblée à tous les hommes de bonne volonté. Malgré leurs côtés moralisants et didactiques, les romans résistancialistes ne sont pas des textes parfaitement monologiques. Dans son étude, Susan Suleiman reconnaît d'ailleurs que, même dans les romans les plus résolument «à thèse», le monologisme est une rareté, qui va jusqu'à un certain point à l'encontre de la forme et de l'esprit du genre romanesque :

[L]e roman à thèse peut aussi être vu comme un genre divisé contre lui-même, fissuré entre «roman» et «thèse». Le roman réaliste proclame avant tout la vocation de rendre la complexité et la densité de la vie quotidienne; le roman à thèse, par contre, se trouve devant la nécessité de simplifier et de schématiser ses représentations pour ses besoins démonstratifs¹⁵⁴.

Même «à thèse», le roman implique une réfraction entre le *dit* de l'énoncé et le *vouloir dire* de l'énonciateur. Narrateur et auteur gardent toujours un

¹⁵² Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 5.

¹⁵³ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁴ Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 33.

minimum de distance, ce qui laisse au second la possibilité de se désolidariser des différents «messages» que le discours dont il est néanmoins responsable diffuse dans l'espace public. Comme nous le rappelle Maurice Couturier, le genre repose sur une «mauvaise foi» fondatrice¹⁵⁵. Forcément assumé par l'écrivain (sans quoi il n'écrit pas de romans) cette première et fondamentale réfraction romanesque opère toujours aux côtés d'un second type de réfraction, tout aussi fondamentale, mais plus diffuse, sans laquelle il ne serait pas possible de parler de la *littérarité* d'un texte. C'est d'ailleurs là ce qui fait en grande partie l'intérêt du texte littéraire, comme le remarque Régine Robin : «Le travail du texte écrit et désécrit ce que les autres instances idéologiques disent de façon univoque. Le texte ambiguïse, travaille sur une matière oxymorique, il fissure la cohérence et la cohésion du champ initial¹⁵⁶.» Et voilà bien ce qui arrive chez les romanciers résistancialistes : malgré une indéniable volonté de d'élaborer une mémoire qui valorise la Résistance, l'Occupation n'est jamais entièrement dépouillée de ses zones grises. L'ambiguïté ne s'inscrit cependant pas ici contre le projet romanesque, comme c'est par exemple le cas dans les romans à thèse de Bourget, Barrès ou Drieu la Rochelle analysés par Suleiman, mais en accord avec ce projet, dans lequel il importe, justement, d'exemplifier l'obligation de choisir la liberté et la responsabilité, mais en prenant pleinement conscience des embûches et des incertitudes qui accompagnent ce choix. C'est dire que, même la plus extrême hiérarchisation des points de vue qui s'affrontent dans ces «années noires» de fiction, même les textes les plus résolument proches du «roman à thèse» fragilisent peu ou prou les postulats idéologiques sur lesquels ils reposent — et sur lesquels reposent les mémoires collectives auxquelles nous pouvons les rattacher. Grâce à ses ouvertures, le genre romanesque permet à ses auteurs de montrer que la défense de ces postulats ne résulte pas d'une nécessité, mais d'une possibilité qu'un individu choisit librement.

¹⁵⁵ Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 53.

¹⁵⁶ Régine Robin, «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *Discours social / Social Discourse*, vol. 5, n^{os} 1-2, Hiver – Printemps 1993, p. 21.

Cette antinomie entre, d'une part, un temps où l'extrême de l'horreur a été commis, où les termes d'un choix politico-moral se sont posés à la conscience humaine d'une manière plus claire et plus pressante que jamais auparavant et, d'autre part, une forme esthétique qui ne peut jamais simplifier à l'extrême l'objet de sa représentation a d'ailleurs été suffisamment ressentie par différents romanciers engagés pour que, dans leur optique, l'écriture d'un roman consacré aux «années noires» devienne une entreprise d'emblée irréalisable. La conscience de cette impossibilité a sans doute empêché Aragon d'aller au-delà de la Dêbâcle dans *Les communistes*; d'après Simone de Beauvoir, elle a conduit Sartre à interrompre *Les chemins de la liberté* : «[L]a résistance, il n'avait rien à en dire parce qu'il envisageait le roman comme une mise en question et que, sous l'occupation, on avait su sans équivoque comment se conduire¹⁵⁷.» Est-ce dire que les écrivains ayant mené à bien le projet d'un roman résistancialiste ont tous refusé de tenir les «années noires» pour une époque où il avait été possible, «sans équivoque», de savoir quoi penser et comment se conduire ? Sans doute pas, mais il ne fait aucun doute qu'ils ont voulu montrer au prix de quelles difficultés et de quelles souffrances il a été possible de le savoir.

Quelques-unes des ouvertures, de ces zones de dérive qui ébranlent les résolutions des héros et qui font trembler le monologisme romanesque ont déjà été mentionnées en cours de route. Nous avons par exemple vu que le *malfaiteur* est taré, mais néanmoins conscient et responsable. Le *bienfaiteur* est pour sa part le porte-parole d'une France héroïque et le rescapé d'une France honteuse, alors que la vision du monde qu'il défend l'incite à tenir de telles coexistences des contraires politiques et moraux pour des impossibilités ou des marques d'infamie. De plus, les héros ne répondent jamais complètement aux objections les plus fortes que quelques-uns des *bienfaiteurs secondaires* soulèvent à propos du bien-fondé d'une action meurtrière commise au nom de l'humanisme. Tattignies ne peut assurer Pierre que le recours à la violence n'en viendra pas un jour à

¹⁵⁷ Simone de Beauvoir, *La Force des choses I*, op. cit., p. 272.

transformer les Résistants en bêtes humaines. Blomart n'a aucun moyen de prouver à ses compagnons que les attentats peuvent contribuer à la victoire des Alliés. Marat se montre encore moins brillant devant Annie. Vercors dresse un portrait de l'après-guerre dans lequel les idées qui avaient contribué au triomphe momentané du fascisme commencent à reprendre le dessus. Son récit laisse entendre que les horreurs de la guerre et que l'exemple du courage et de l'abnégation des Résistants n'ont amené ni prise de conscience collective, ni réforme éthique. Devant l'exemple de Saturnin, un poète de la Résistance qui a tout perdu à cause de son engagement et de son intransigeance morale, le narrateur pense au sort de tous les Résistants et constate qu'il «traîne au fond d'une telle histoire une odeur de comique absurde, un relent de farce ubuesque» (*PJ*, 101). Il n'en continue pas moins à défendre les idéaux auxquels il croit, comme Vercors qui continue à faire paraître des textes dans une époque où la critique française se désintéresse de plus en plus de lui et du type d'écriture qu'il pratique.

Son choix de représenter l'après-guerre plutôt que l'Occupation explicite une autre ouverture du modèle résistancialiste, alors qu'elle demeure présente de façon implicite chez les romanciers qui avaient situé leurs histoires dans le cadre de l'Occupation. Puisque, dans le roman résistancialiste, la guerre n'est pas tant donnée comme un mal absurde que comme un point de repère négatif à partir duquel il faut que l'être humain se situe afin de définir lui-même une ligne d'action devant mener ultérieurement au triomphe des valeurs humanistes, les significations de l'Occupation et de l'action résistante dépendent en dernier recours de leur aboutissement. Le sens mémoriel que produit le roman résistancialiste, la cohérence de la représentation qu'il propose n'ont aucune autonomie par rapport à ce qui doit venir *après*. Comme le remarque le personnage de Tattignies : «Il s'agit de savoir si le monde qui sortira de cette époque idiote sera un monde où la vie, comme on dit, vaudra la peine d'être vécue, ou si ce sera un univers de bêtes» (*MV*, 252-253). Plus résolument révolutionnaire, Marat conçoit lui aussi son action en fonction de l'avènement auquel elle doit contribuer :

Maintenant, nous nous battons, l'espoir est là tout proche,
nous allons changer la face du monde, ouvrir le cocon où

frémit déjà l'homme nouveau; le travail est commencé. Tout peut encore rater, mais la bataille est engagée et son issue dépend de ce que nous serons capables de faire; nous tenons notre sort entre nos mains : jamais il n'y eut tant d'espoir sur la terre! (DJ, 158).

Dans l'analyse qu'il consacre au héros du *Sang des autres*, Terry Keefe élucide une logique qui est à l'œuvre dans tous les romans résistancialistes : «Blomart and some of his Resistance colleagues at least consider the possibility that the end justifies the means only if the end is actually attained¹⁵⁸.» La Résistance n'est pas un combat autosuffisant ou un bien en soi comme, par exemple, l'action révolutionnaire l'avait été, avant-guerre, pour des personnages malruciens tels que Garine dans *Les conquérants* ou Tchen dans *La condition humaine*. Le sens qui peut être reconnu à l'action résistante est conditionnel à la réalisation des objectifs pour lesquels elle a été entreprise. Lorsque Marat lui demande ce qui adviendrait du communisme et de la Résistance s'ils ne débouchaient pas sur le monde meilleur en vue duquel ils ont été choisis, son lieutenant Rodrigue ne sait que répondre :

- La Révolution est ajournée à la prochaine guerre qui suivra la prochaine grande crise cyclique du régime capitaliste... Qu'est-ce que tu ferais ?
- Je ne sais pas... Je n'y ai jamais pensé... (DJ : 165).

De même que Marat, Tattignies doute parfois que cette action doive forcément mener à quelque amélioration. Dans cette éventualité, il ne lui trouve pas plus de sens que ne le faisait Rodrigue (Pierre parle) :

- Il est impossible que tant de sang soit versé pour rien.
- Hum ! fit Tattignies (MV, 254).

L'idéologie et le discours résistancialistes, tout le bien politico-moral que les romanciers cherchent à valoriser, sont constamment menacés de sombrer dans un non-sens généralisé, voire dans une nouvelle forme de mal, comparable en tous points à celui qui avait été commis par les *malfaiteurs* au cours de l'Occupation. Plutôt que de défendre à tout prix leur

¹⁵⁸ Terry Keefe, *French Existentialist Fiction : Changing Moral Perspectives*, Londres, Croom Helm, 1986, p. 36.

vision du monde, les romanciers résistancialistes mettent en scène les écueils, les difficultés que rencontrent ceux qui ont décidé de croire à l'humanisme et à la nécessité de combattre pour le préserver. Leurs œuvres respectives laissent entendre que le mal social et que le mal humain en général ne sont pas le fait exclusif des nazis; ceux-ci les ont poussés à leur degré maximal d'ignominie, mais ils sont présents au cœur de chacun et, à ce titre, menacent encore et toujours de renaître n'importe où n'importe quand et sous de nouvelles formes. Dans la mémoire romanesque de la Seconde Guerre mondiale qu'ils s'emploient à construire, la révolution ou l'humanisme ne figurent jamais comme des biens qui peuvent être acquis une fois pour toutes. Ils se situent plutôt au sein d'une lutte incessante, d'un équilibre toujours menacé, donc d'une situation typiquement romanesque, qui exige une vigilance, des actes de foi, une abnégation et un courage perpétuellement renouvelés.

L'action résistante ne peut conserver de signification que par sa propre continuation. Si elle veut faire sens, elle ne doit jamais prendre fin. Dans les romans, le fait d'avoir été entreprise constitue sa principale légitimation, comme le dévoilent entre autres les ultimes hésitations auxquelles est confronté Jean Blomart lorsque, au chevet d'Hélène mourante, il doit décider s'il continuera à payer par des vies françaises le combat qu'il mène contre l'occupant : «Et si tout était inutile ? Si je les avais tués pour rien ?» À l'aube, je me suis réveillé près de la cheminée, transi, la bouche amère et pensant : «Il faut recommencer. Sinon tout aura été inutile. Je les aurais tués pour rien» (SA, 290). De même, dans l'après-guerre de *La puissance du jour*, Pierre Cange décide de poursuivre la lutte entreprise au cours des «années noires» en allant combattre le fascisme en Espagne. Se donnant pour un avatar de la mentalité pacifiste de l'entre-deux-guerres, définie par le refus de la guerre et du recours à la force arbitraire, l'idéologie résistancialiste représentée dans les romans aboutit de la sorte, pour tous les textes qui défendent des idéaux révolutionnaires, à une valorisation plus ou moins explicite de la révolution permanente et du combat contre un mal qui ne peut jamais être éradiqué une fois pour toutes. Au cours de l'un de

ses nombreux moments de réflexion, Marat pense par exemple : «J'ai soudain "réalisé" le cliché des mélodrames : "La honte qui ne peut se laver que dans le sang." Il faudra qu'il coule encore beaucoup de sang après les années que nous sommes en train de vivre» (*DJ*, 88). Si les textes qui défendent davantage le monde républicain ne valorisent pas, comme Beauvoir, Vercors et Vailland, semblable continuation de la lutte après la Libération, il n'entrevoient pas moins son éventualité, ce qui a pour effet, non pas de durcir la résolution des héros à poursuivre le combat coûte que coûte, mais de fragiliser encore davantage la confiance qu'ils peuvent avoir en leurs entreprises et en eux-mêmes. Dans *Mon village à l'heure allemande*, par exemple, Pierre met ses compagnons (et les lecteurs) en garde contre les dérapages qui pourraient survenir après la Libération :

Mais après ? Après ces temps que nous vivons et qui sont invivables ? On aura pris l'habitude et le goût de la force. Saura-t-on cesser d'être partisan [...] ? Nous aurons fait l'apprentissage de la haine [...] ! Nous aurons appris à mépriser la vie des autres, l'opinion des autres, les autres ; nous aurons été corrompus par quatre années d'éthique ersatz [...]. Je crains que ne se produise, après l'arrivée des alliés, un débordement de haines, et que rien ne soit sauvé (*MV*, 254).

La même appréhension est évoquée par Gary en de nombreux passages de son roman, notamment dans la conversation suivante, que tiennent Janek et Zosia :

- Comment sera-t-il ce monde nouveau ?
- Il sera sans haine.
- Il faudra tuer beaucoup de gens, alors...
- Il faudra tuer beaucoup de gens.
- Et la haine sera toujours là... Il y en aura encore plus qu'avant...
- On ne les tuera pas, alors. On les guérira. [...]
- La haine ne se désapprend pas. Elle est comme l'amour (*ÉE*, 116 117).

Quelques ruptures, plus ou moins nombreuses et plus ou moins profondes selon les cas, s'observent entre les exigences mémorielles de l'immédiat après-guerre et le travail qui est accompli par le roman. Malgré l'impératif d'engagement de la littérature, malgré la prépondérance exercée

par la «raison politique» sur la «raison littéraire» au sortir de la guerre, l'élaboration d'une fiction et d'une esthétique romanesques influe fortement sur ce premier type de représentation de la Seconde Guerre mondiale. Le genre produit une mémoire du conflit qui se situe en marge des discours polémiques, des prises de positions tranchées et des récits mémoriels monologiques qui donnent *un* sens bipolaire aux «années noires» sans jamais remettre en question les croyances, les désirs, les partis-pris et parfois les aveuglements qui sous-tendent leur propre énonciation. Par l'entremise des héros dont ils décrivent l'intériorité et dont ils relatent le parcours difficile, les romanciers résistancialistes laissent entrevoir des incertitudes, une espérance et une foi. Ils dévoilent ainsi la fragilité de leur position, de leurs entreprises et de leurs arguments. Mais ils montrent aussi la décision raisonnée et la résolution assumée qui sont à l'œuvre dans le simple fait de percevoir la guerre comme un conflit éthique bipolaire, comme un événement sans précédent qui a confronté l'être humain aux termes d'un choix crucial, auquel il n'a pu se soustraire sur le coup et auquel il ne pourra jamais plus se soustraire. Les romans résistancialistes mettent en évidence les zones de tension et les apories auxquelles devaient faire face ceux qui entreprenaient après coup de dire la guerre, ou plutôt de lui faire dire quelque chose. Mais ils ne s'en tiennent pas à ce seul dévoilement. Leurs auteurs intègrent quelques-unes de ces failles qui ébranlent le monologisme et la cohérence doxiques de leurs œuvres; ils les travaillent; ils en font des points d'instabilité qui justifient les débats et les péripéties relatées, assurant à ces romans leur part de romanesque. C'est dire que ces œuvres maintes fois dénigrées, ces œuvres «désappointantes» produisent dans une mesure relative ce que Marc Angenot n'accorde qu'à des «inventeurs de langage» géniaux tels que Proust, Joyce et Musil, à savoir «*un certain "bougé"*, où les clichés hégémoniques se trouvent un peu déstabilisés¹⁵⁹.» Mais c'est aussi dire que, dans l'illustration de l'engagement et la défense des idéaux de la Résistance, les romans surpassent d'autres types de prises de parole : les romanciers résistancialistes communiquent d'une manière qui ne contraint et ne réifie pas ceux à qui ils s'adressent.

¹⁵⁹ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, op. cit., p. 172.

Manifestement, aucune de leurs œuvres n'atteint l'idéal des romans «de situation» que Sartre admirait chez John Dos Passos, c'est-à-dire

des romans sans narrateurs internes ni témoins tout connaissants, [peuplés] de consciences à demi lucides et à demi obscures, dont nous considérerions peut-être les unes ou les autres avec plus de sympathie, mais dont aucune n'aurait sur l'événement ni sur soi de point de vue privilégié, [...] des créatures dont la réalité serait le tissu embrouillé et contradictoire des appréciations que chacune porterait sur toutes — y compris sur elle-même — et toutes sur chacune et qui ne pourraient jamais décider du dedans si les changements de leurs destins venaient de leurs efforts, de leurs fautes ou du cours de l'univers¹⁶⁰.

Ils respectent néanmoins tous la liberté pour laquelle les héros qu'ils ont créés se battent. Le *bienfaiteur* mis en scène dans les romans de Beauvoir, Bory, Gary, Vailland et Vercors consent à se tromper, à faire fausse route, à risquer sa vie et celles des autres dans une lutte qui sera peut-être vaine. Il accepte de commettre des erreurs, d'aller jusqu'à commettre ce qui se révélera peut-être un crime, mais pas de laisser tomber la vision de l'être humain et de la France qu'il juge essentielle. Les auteurs défendent ainsi un espoir et une échelle de valeurs, mais n'imposent pas de certitudes; ils définissent une ligne de conduite, qu'ils promeuvent, mais dont ils ne font jamais un bien incontestable. De la sorte, toujours comme le réclamait Sartre, il parviennent malgré tout à rendre «à l'événement sa brutale fraîcheur, son ambiguïté, son imprévisibilité, au temps son cours, au monde son opacité menaçante et somptueuse, à l'homme sa longue patience¹⁶¹.» Les contradictions de la société française sous l'Occupation, les débats intérieurs des héros comme ceux qui les opposent aux membres de leur entourage, l'horreur de la violence qui se fait sentir même lorsqu'elle est absolument nécessaire, les remords qui accompagnent la réalisation d'une action juste et nécessaire tendent à montrer que la «bonne» interprétation des faits, que l'héroïsme, que le combat mené au nom de l'humanisme contre le fascisme ne sont pas donnés une fois pour toutes, mais qu'ils sont

¹⁶⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 224.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 226.

accompagnés de difficiles compromissions et qu'ils dépendent en dernier recours de l'intelligence, du libre-arbitre, de la moralité, du courage et surtout de la générosité de chacun.

Chapitre 2 : La guerre des médiocres

I. Le roman considéré comme une réponse

Au centre des chassés-croisés qui forment la trame narrative complexe d'*Uranus*, un ancien journaliste fascisant, Maxime Loin, essaie d'échapper aux épurateurs communistes d'après la Libération. Il obtient l'aide d'Archambaud, un bourgeois vaguement vichyste qui accepte de le cacher pour un temps et qui le fait coucher dans la chambre de ses enfants. Loin y découvre un roman :

L'action [...] se situait à Lyon, en 1943, dans les milieux de la Résistance et [Loin] y trouvait presque à chaque ligne une raison de s'indigner. Tout l'irritait, l'héroïsme, la bonne humeur, l'ingéniosité, la noblesse de cœur, la mâle beauté des résistants, comme aussi la lâcheté, la cupidité, l'orgueil, l'insondable bêtise des traîtres vichyssois. S'il en avait eu le pouvoir, il aurait fait fourrer l'auteur en prison. *De son beau regard clair, Patrice toisa l'immonde personnage.* Patrice était un jeune étudiant gaulliste, l'immonde personnage un trafiquant du marché noir, qui souhaitait passionnément la victoire de l'Allemagne. Loin ricanait tout bas. Sa vengeance était de penser que le trafiquant n'avait rien perdu à la victoire gaulliste. Le livre finit par lui tomber des mains. (U, 185-186; l'auteur souligne.)

Les voix mêlées de Loin et du narrateur extradiégétique d'*Uranus* considèrent que le roman qui représente la Résistance propose une image simpliste de la guerre. Pour elles, ce genre de texte qui «tombe des mains» met en circulation une représentation des «années noires» tout aussi fausse sur le plan de la vérité historique qu'elle est déplorable sur celui de l'esthétique littéraire et du divertissement. S'il en avait eu le pouvoir, Maxime Loin «aurait fait fourrer l'auteur en prison»; Marcel Aymé emploie pour sa part son talent à reléguer ce type de texte dans les basses-fosses de la mauvaise littérature.

S'il peut paraître audacieux d'avoir proposé un contre-discours comme celui délégué à Maxime Loin dans la France de 1948, la critique acerbe de la mémoire résistancialiste que Marcel Aymé intègre à son second roman

d'après-guerre n'est pas un cas isolé dans la littérature de cette époque. Au moment de la Libération, ceux qui, comme Aymé, n'avaient pas été interdits de publication, mais qui ne partageaient pas pour autant les espoirs et les croyances des Résistants, étaient tenus à la prudence, parfois au silence. Après quelques années cependant, leurs voix se font à nouveau entendre.

En septembre 1947, la conférence constitutive du Kominform marque le début de la guerre froide. Le parti communiste français suit la ligne dure tracée par Andreï Jdanov. Bien qu'il jouisse toujours de l'appui des intellectuels les plus prestigieux et de la partie la plus importante de l'électorat, ses députés sont exclus du gouvernement (ils n'y reviendront que sous François Mitterrand). Les événements favorisent un retour en force de l'anticommunisme, qui sera légitimé et renforcé l'année suivante au moment du «coup de Prague» (février 1948), puis du blocus de Berlin (avril 1948 — mai 1949). Les menaces allemande et fasciste appartiennent au passé. Pour la partie de la population qui n'adhère pas au communisme et qui n'aspire pas à la Révolution, ce n'est désormais plus la swastika, mais ce sont la faucille et le marteau qui inspirent la crainte. Des tenants de la droite pétainiste, conservatrice et nationaliste, des individus dont la conduite sous l'Occupation n'avait pas été sans taches en profitent pour prendre à nouveau la parole. Peu à peu, une autre mémoire de la Seconde Guerre mondiale est diffusée. L'horreur des «années noires» y est atténuée; les culpabilités sont minimisées, parfois renversées. À partir de 1948, des hommes politiques et des écrivains se mettent à militer ouvertement en faveur de l'amnistie des Collaborateurs. Une première loi est promulguée le 5 janvier 1951, une seconde le 24 juillet 1953, laquelle met officiellement fin à l'Épuration.

Sous l'Occupation, il avait fallu que toutes les factions menacées en viennent à faire front commun. D'une manière similaire, la menace commune que l'Épuration a fait peser sur des écrivains aux sensibilités, aux esthétiques et aux opinions politiques diverses les a incités à mener un même combat dans les premières années qui suivent la Libération. Au-delà des haines et des dégoûts qu'ils partageaient déjà, ceux-ci ont dû en venir, comme ceux-là, à se reconnaître quelques valeurs et aspirations communes.

Ce faisant, les écrivains dont le comportement avait été sujet à caution au cours des «années noires» ont rallié à leur cause de nouveaux auteurs, trop jeunes pour avoir mal agi, mais qui appartiennent néanmoins, comme Roger Nimier, «à la minorité pour laquelle la Libération ne représente pas l'espoir d'une révolution, mais le retour des errements d'avant-guerre¹⁶².» Dans son ouvrage sur l'Épuration, Pierre Assouline remarque fort à propos :

Le point commun des épurés n'est pas seulement la réprobation nationale : les conséquences de cet ostracisme vont favoriser une informelle solidarité, une certaine communion d'esprit, une mentalité moins politique que morale, que l'on retrouvera dans les colonnes de journaux de droite issus de l'épuration ou sous la plume d'écrivains tels que Roger Nimier, Stephen Hecquet, Michel Déon, Jacques Laurent, Antoine Blondin, dans leurs livres et dans des revues telles que *La Table ronde* ou *La Parisienne*¹⁶³.

Une nouvelle constellation discursive émerge ainsi dans le discours social de l'après-guerre, prenant de plus en plus d'importance au fur et à mesure que des positions clés dans les milieux éditoriaux et journalistiques ont à nouveau pu être occupées par les défenseurs de valeurs et de comportements qui avaient été condamnés au sortir de la guerre. Dès 1946, *L'Action française* avait reparu sous le titre d'*Aspects de la France*. Deux ans plus tard, une revue telle que *La Table ronde* offre au polémiste Thierry Maulnier la possibilité de proposer semaine après semaine une critique systématique de la pensée sartrienne; de même qu'aux autres anciens Collaborateurs, il lui est permis d'aborder les préoccupations politiques et esthétiques du moment en récusant l'ensemble des critères à partir desquels les membres du CNE, les communistes et l'ensemble des écrivains résistancialistes avaient étayé leurs prises de position depuis la fin de 1944. Les écrivains qui s'affirment contre la Résistance littéraire et son héritage disposent alors de lieux où la politique internationale et intérieure, les problèmes sociaux, la philosophie, les œuvres littéraires et les mémoires de la guerre peuvent être jaugées selon un point de vue qui leur est propre, non plus dans un esprit de justification et de défense, mais sur un mode agressif,

¹⁶² Marc Dambre, *Roger Nimier: Hussard du demi-siècle*, Paris, Flammarion, 1989, p. 142-143.

¹⁶³ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 144.

destiné à provoquer le combat et à blesser l'ennemi. Le plus souvent sous le couvert de la liberté de l'esprit, du beau style, de la légèreté, de l'irrévérence et de l'humour, ils cherchent à ravalier l'engagement au rang de militantisme aveugle en accusant leurs adversaires d'avoir enfermé la littérature dans un «cercle totalitaire ou tout devient instrument de combat¹⁶⁴.»

Sans permettre à ces écrivains d'occuper une position centrale dans le champ littéraire, leur rassemblement les aide à reconquérir une part du capital symbolique qu'ils avaient perdu à la Libération, et ce, d'autant plus qu'ils cherchent à faire passer leurs prises de parole pour des actes de courage et leur nouvelle fraternité pour une marque de grandeur. Longtemps avant que l'écrivain fasciste Lucien Rebatet ne s'extasie sur tous ceux qui avaient été «soudés tout d'un coup, à quelques exceptions près, devant les épurateurs¹⁶⁵», les collaborateurs de *La Table ronde* mettent en valeur les «risques» qu'ils acceptent de prendre au nom de la «vérité», se plaçant paradoxalement sur le terrain de l'écriture engagée qu'ils prétendent honnir : «[D]ans les temps où s'affrontent les fanatismes, la liberté de l'esprit constitue une forme d'engagement aussi honorable que l'adhésion passionnée ou prudente à une faction militante : aussi honorable, et au moins aussi périlleuse¹⁶⁶.»

En plus de profiter des changements qui surviennent dans la politique intérieure et mondiale, cette nouvelle présence discursive et cette nouvelle mémoire de la guerre sont confortées par une importante réorganisation du champ littéraire. Parmi plusieurs historiens et sociologues qui se sont intéressés à la période, Gisèle Sapiro a démontré que

si l'expérience de la guerre a imprimé durablement sa marque sur les enjeux propres au champ littéraire, si elle a contribué à la transformation du paysage littéraire, avec d'un côté, la marginalisation des écrivains d'extrême

¹⁶⁴ «Au lecteur», *La Table ronde*, n° 1, janvier 1948, p. 6.

¹⁶⁵ Lucien Rebatet, «Préface», dans Marcel Aymé, *L'épuration ou le délit d'opinion*, préface de Lucien Rebatet, Liège, Éditions Dynamo, 1968, p. 9.

¹⁶⁶ «Au lecteur», *art. cit.*, p. 4.

droite, de l'autre l'affirmation de la génération de la Résistance, le règne des entreprises nées de la Résistance aura été, en revanche, de courte durée. Entre 1945 et 1947, s'opère un renversement des rapports de force en faveur des instances traditionnelles, qui reprennent le dessus sur ces entreprises fragiles¹⁶⁷.

Quelques figures éminentes de l'institution littéraire d'avant-guerre, qui avaient appuyé la création d'une littérature clandestine sous l'Occupation, entendent, après-guerre, en revenir à une situation où la «raison littéraire» puisse à nouveau prendre ses distances par rapport à la «raison politique», ce qui les incite à prendre elles-mêmes leurs distances par rapport aux anciens Résistants et au Comité National des Écrivains. Dès 1946, Jean Paulhan publie les premiers *Cahiers de la Pléiade*, une «revue ouverte à tous les vrais écrivains, quelle que soit leur couleur politique¹⁶⁸.» Reprenant le créneau occupé avant-guerre par la NRF, il cherche ainsi à relever l'idée d'une valeur littéraire qui se situe au-delà des préoccupations socio-politiques tout en (re)donnant un espace de publication aux auteurs qui entrent dans ce créneau. Quelques écrivains moins désengagés qu'ils veulent bien le laisser croire se réclament de ces entreprises afin de conforter implicitement leurs positions politiques et le type de littérature qui leur convient. Contre le talent, qui «est à droite¹⁶⁹», les gens de gauche deviennent dans cette perspective des fossoyeurs de la littérature, des êtres graves et sérieux, tout juste bons à imposer des orthodoxies¹⁷⁰. «L'art pour l'art», résume Sapiro, est «devenu, et pour longtemps, le bouclier que les vaincus reconvertis, forts de l'appui que leur apportent opportunément les prises de position de Paulhan, brandiront contre l'héritage de la Résistance¹⁷¹.»

¹⁶⁷ Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 627.

¹⁶⁸ Michel Winock, *op. cit.*, p. 589.

¹⁶⁹ Lettre de François Mauriac à Roger Nimier, datée du 28 juin 1949, citée par Marc Dambre, *op. cit.*, p. 259.

¹⁷⁰ C'est, entre autres, la position que le «Hussard» Jacques Laurent défend dans son essai *Paul et Jean-Paul* (1951), où il accuse Jean-Paul Sartre de valoriser et de produire une littérature comparable à celle de Paul Bourget.

¹⁷¹ Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 626.

Dans un tel contexte, il aurait été pour le moins surprenant que de nouvelles représentations romanesques de la guerre ne soient pas mises en circulation. Déjà avec *Le chemin des écoliers* (1946), Marcel Aymé avait proposé une apologie du marché noir et de la «débrouille» sous l'Occupation sans aucun regard pour les préoccupations politiques et morales qui étaient au centre des romans résistancialistes. Dans *Uranus*, paru deux ans plus tard, il se montre beaucoup plus agressif envers les communistes et les épurateurs. Le chef de file des «Hussards», Roger Nimier, fait scandale et s'assure une notoriété enviable la même année avec *Les épées*, l'histoire de François Sanders, un jeune homme qui opte pour la Milice après avoir fait partie de la Résistance. Il récidive avec *Le hussard bleu*, autre volet des aventures de Sanders. Au même moment, les premiers romans de Raymond Abellio, *Heureux les pacifiques* (1947) et *Les yeux d'Ézéchiël sont ouverts* (1949), revalorisent l'irrationalisme, l'ésotérisme et la volonté de puissance. Une décennie plus tard, à la suite de l'échec répété de *Féerie pour une autre fois I* et *II*, Louis-Ferdinand Céline connaît à nouveau un succès critique et populaire avec sa «trilogie allemande» (1957, 1960 et 1969). Après Montherlant, autre auteur «suspect», son entrée dans la «Bibliothèque de la Pléiade» lui assure, de son vivant, la suprême consécration que l'institution littéraire française réserve à ceux qu'elle place parmi les plus grands écrivains mondiaux.

À la fin des années 40 et dans les années 50, ces différents romans s'inscrivent cependant dans un contre-discours relativement confidentiel¹⁷². Des écrivains comme Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus et Louis Aragon tiennent le haut du pavé dans le monde des lettres. Le relais sera ensuite pris par Samuel Beckett et les «nouveaux romanciers» dont les

¹⁷² À la même époque, on ne remarque pas, pour le cinéma, une émergence comparable à celle que nous retrouvons dans la littérature romanesque. Il faudra attendre plusieurs années avant que les cinéastes se permettent les mêmes «audaces» que les écrivains. Mentionnons, en guise d'exemple de ce décalage, que la nouvelle de Marcel Aymé *La traversée de Paris* (1947) a été adaptée à l'écran par Claude Autant-Lara en 1956. *Le chemin des écoliers* l'a été en 1958 par Michel Boisrond. Il faudra attendre 1990 pour que Claude Berri se risque à adapter *Uranus*, qui suscitera d'ailleurs une polémique. En ce qui concerne la représentation de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, voir Suzanne Langlois, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994. De La Libération de Paris à Libéra me*, Paris – Montréal, L'Harmattan, 2001, 444 p.

préoccupations se détournent de la mémoire de la guerre et de sa représentation¹⁷³. En dehors du champ littéraire, une mémoire nationale de la Seconde Guerre mondiale se met en place : sans jamais devenir hégémonique, le mythe résistancialiste d'une France unie derrière le général de Gaulle s'impose pendant plus de 15 ans, comme l'ont entre autres démontré Henry Roussio et Pierre Nora. C'est dire que les trois premiers romans retenus dans notre deuxième sous-corpus, *Uranus*, *Le hussard bleu* et les deux *Féerie pour une autre fois*, travaillent à la constitution d'une mémoire collective marginale du conflit. Ces textes ne contribuent pas, dans l'immédiat, à discréditer la mémoire nationale ou à en former une nouvelle qui parvient à s'imposer largement, comme cela avait été le cas avec le roman résistancialiste. Il faudra attendre plusieurs années, jusqu'à Mai 68, pour assister à la contestation et à la critique généralisées du discours gaulliste. Puis, avec la mort du général, la publication des premiers travaux que l'historien américain Robert Paxton a consacrés au régime de Vichy¹⁷⁴, le procès Touvier et la sortie en salle du documentaire *Le chagrin et la pitié* (1969) de Marcel Ophüls, vient une époque de remise en question de la mémoire nationale¹⁷⁵. À la suite de Patrick Modiano, la «mode rétro»¹⁷⁶ bat son plein; il y a désormais une place de choix pour une multitude de mémoires collectives et de représentations romanesques divergentes de la Seconde Guerre mondiale. Quelques-unes, comme celle que propose François Nourissier avec *Allemande* (1973), réactivent le type de récit et de représentation qui avait été le cheval de bataille des adversaires de l'engagement et du communisme à partir de la fin des années 40. Cependant, à la différence de ceux-ci, Nourissier réagit non seulement aux survivances ou au souvenir de l'idéologie littéraire engagée, mais aussi à la

¹⁷³ Il faut faire une exception pour Claude Simon qui, comme nous le verrons dans le quatrième chapitre de cette étude, a toujours été un «nouveau romancier» dissident.

¹⁷⁴ Robert O. Paxton, *Vichy, France; Old Guard and New Order, 1940-1944*, New York, Knopf, 1972, 399 p.

¹⁷⁵ Henry Roussio nomme «Le miroir brisé», la période qui va de 1971 à 1974 (cf. *Le Syndrome de Vichy*, op. cit., p. 118-154.)

¹⁷⁶ Il sera question de Patrick Modiano et de la mode rétro au chapitre suivant de cette étude.

libération des mœurs consécutive à l'agitation de Mai 68, à l'avant-gardisme esthétique des «nouveaux romanciers» et aux valeurs gauchistes défendues par les telqueliens.

À la différence de l'ensemble que forment les textes de Beauvoir, Bory, Gary, Vailland et Vercors, ce n'est pas le traitement similaire d'un même temps ou une organisation semblable du personnel romanesque, et encore moins la défense claire de quelques idéaux ou d'une ligne politique commune qui permet de rassembler les œuvres de Céline, Aymé, Nimier et Nourissier. Des critiques ont d'ailleurs signalé, avec plus ou moins de complaisance selon les cas, les difficultés que leurs ambiguïtés posent à celui qui voudrait les rattacher à une idéologie politique. Afin de dédouaner l'auteur du *Chemin des écoliers* qui a été soupçonné de collaborationnisme, entre autres pour avoir publié des nouvelles dans le journal fasciste *Je suis partout*, Michel Lécureur insiste sur l'impossibilité qu'il y aurait à situer Marcel Aymé et ses romans sur la carte idéologique : «En définitive, Marcel Aymé apparaît surtout comme un individualiste, farouchement hostile à toute pensée enrégimentée, qu'elle soit de droite ou de gauche¹⁷⁷.» En introduction à l'une des études les plus détaillées qui aient été consacrées à la «trilogie politique» de l'auteur — *Travelingue*, *Le chemin des écoliers* et *Uranus* —, Dieter Müller se contente pour sa part de constater qu'«il est problématique de considérer la vision du monde telle qu'elle se dégage des textes de Marcel Aymé comme un véritable système de valeurs, comme une éthique élaborée et systématisée¹⁷⁸.» Des remarques similaires peuvent être formulées à l'endroit de Roger Nimier, ce «dandy romantique¹⁷⁹» dont l'œuvre reste encore peu étudiée. Encore moins étudié que le chef de file des «Hussards», Nourissier a souvent été situé dans la vaste catégorie des «hommes de droite», ce dont il a lui-même cherché à se défendre à de

¹⁷⁷ Michel Lécureur, *La comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 312.

¹⁷⁸ Dieter Müller, *Discours réaliste et discours satirique : l'écriture dans les romans politiques de Marcel Aymé*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1993, p. 12.

¹⁷⁹ Marc Dambre, *op. cit.*, p. 10.

nombreuses reprises tout au long de sa carrière, mais sans jamais y parvenir complètement¹⁸⁰.

Cependant, aucun de ces prétendus «insituables» n'a fait couler autant d'encre que Céline. La synthèse et l'analyse des débats passionnés qu'a suscités la définition des rapports entre l'œuvre romanesque et l'idéologie de l'auteur chez les critiques de la littérature, les sociologues et les historiens pourraient être à elles seules l'objet d'une thèse, et l'ont sûrement déjà été. Contentons-nous ici de schématiser : alors que certains critiques pensent ou veulent penser, avec Philippe Muray, que «Céline annule en profondeur ses pamphlets dans ses derniers romans¹⁸¹», d'autres cherchent — et parviennent — à démontrer que, loin d'être «un roman d'où la politique est absente¹⁸²» comme le soutient Micheline Besnard, *Féerie pour une autre fois* est tout aussi politique que les pamphlets, et que, malgré son indéniable qualité esthétique, l'ensemble de la production célinienne d'après-guerre continue à promouvoir l'antisémitisme¹⁸³. Quelques critiques ont voulu étudier les rapports entre la charge révolutionnaire de l'écriture et la hargne réactionnaire du discours. À la suite des travaux majeurs d'Henri Godard, Yves Pagès a proposé l'une des analyses les plus approfondies et les plus nuancées qui aient été consacrées à

la coexistence complexe, pacifique ou conflictuelle, mais très rarement fusionnelle, d'au moins deux types de sensibilités politiques : l'une, par nature rebelle, empruntant aux résidus d'une culture libertaire en grande partie laminée après 14-18; l'autre d'essence réactionnaire, épousant certaines formes du discours nationaliste et conservateur, par facilité, aigreur ou pessimisme radical. À nos yeux, ces deux fils directeurs n'ont jamais cessé de hanter le processus littéraire

¹⁸⁰ Cf. Pol Vandromme, *François Nourissier : portrait-vérité*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 1993, 242 p.

¹⁸¹ Philippe Muray, *Céline*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 223.

¹⁸² Micheline Besnard, «D'un innommable l'autre : "Féerie pour une autre fois"», *Littérature*, n° 60, décembre 1985, p. 21.

¹⁸³ Cf. Philip Watts, *Allegories of the Purge: How Literature Responded to the Postwar Trials of Writers and Intellectuals in France*, Sandford (Californie), Sandford University Press, 1998, p. 160 et ss.

célinien, sans pour autant trouver de point de résolution définitif, ni constituer un système de pensée unifié, qu'il soit «communiste d'âme» ou national-populiste¹⁸⁴.

S'il est parfois difficile de définir avec précision les valeurs politiques ou idéologiques que défendent les romans de Céline, ainsi que les romans de Nimier, Aymé et Nourissier, il est en revanche possible de saisir ce contre quoi ils s'inscrivent tous et ce qui, par le fait même, permet de les appréhender comme un ensemble. Écrits de manière on ne peut plus explicite en réaction contre les mémoires et les romans résistancialistes de la guerre, ces textes forment un sous-corpus de romans anti-résistancialistes.

¹⁸⁴ Yves Pagès, *Les fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 17.

II. Stratégies d'énonciation

Les romanciers résistancialistes ont écrit leurs œuvres à la fois avec et contre la «mauvaise foi» constitutive du genre romanesque, de façon à mettre simultanément en évidence l'obligation et la difficulté du choix qui devait être effectué dans une situation d'extrême injustice comme la domination nazie. Il n'en va pas du tout ainsi pour leurs adversaires. Ce sont au contraire la réfraction et l'ambiguïté propres à l'énonciation romanesque, ainsi que les différentes techniques de masquage qu'elle implique presque toujours en régime de modernité qui leur permettent le plus efficacement d'attaquer les points de vue sur la guerre et le type de littérature défendus par le roman résistancialiste sans avoir à se positionner clairement eux-mêmes et sans que le lecteur puisse uniment les taxer de sympathie envers les idéologies de droite ou d'extrême-droite. Céline, Aymé, Nimier et Nourissier manœuvrent en usant d'un travail sur la polyphonie, l'ambiguïté, la distanciation ironique et les différentes manières de déléguer la voix.

À la suite de la poétique romanesque résistancialiste qui valorisait le débat de conscience, la lucidité, la responsabilité, la possibilité d'établir une axiologie et de faire un choix moral en toute connaissance de cause, une représentation de la Seconde Guerre mondiale comme celle proposée par *Féerie pour une autre fois*, dans laquelle le narrateur se contredit constamment lui-même, recourt à l'hyperbole, à l'outrance et à l'irrévérence en se jouant du langage et du sens commun ne peut être tenue pour un exercice de style innocent, uniquement destiné à amuser le lecteur. D'ailleurs, lorsque Céline se réclame du style contre les idées, ce qu'il fait à répétition dans *Entretiens avec le professeur Y*¹⁸⁵ et dans toute sa production romanesque d'après-guerre, il minimise rarement la férocité de la lutte qu'il mène à l'aide de son travail sur la langue et il ne fait jamais mystère de ceux contre qui il pointe son arme :

¹⁸⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955, 153 p.

Cousteau! rescapé comment?... oh pas que lui! cent autres!... mille autres!... un des plus rigolos, le Vaillant¹⁸⁶... ce nabot d'écriture... qui se ronge de pas m'avoir assassiné dans mon escalier...

[...]

plein de style que je suis! que oui! et pire!... bien plus! que je les rendrai tous illisibles!... tous les autres! flétrides impuissants! pourris des prix et manifestes! que je peux comploter bien tranquille, l'époque est à moi! je suis le béni des Lettres! qui m'imite pas existe pas... simple¹⁸⁷!...

Si Céline use d'hyperboles bouffonnes tout au long de *Féerie pour une autre fois*, il force particulièrement la caricature lorsqu'il décrit la cruauté de ses ennemis. Il s'agit pour lui d'attaquer et de ridiculiser ceux à qui il s'oppose par un surenchérissement outrancier qui ne peut être pris complètement au sérieux. L'auteur raconte les pires horreurs à propos des écrivains dont il parle en recourant à une série d'exagérations qui ne permettent pas de croire qu'il adhère complètement à ce qu'il affirme. Soulignant la suprématie de son talent littéraire sur le leur par ce martèlement continu d'attaques grotesques, il se situe lui-même sur les terrains de la facétie et de la stylisation, manière pour lui de se distancier et de se déresponsabiliser vis-à-vis de ses propres assertions. Lorsque le narrateur célinien affirme par exemple : «Et puis ma mère presque aveugle, ils iraient la torturer pour s'amuser. Y avait une école à Toulouse de "tortures d'âgés"... qu'elle m'accuse de je ne sais pas quoi?... ils étaient terribles sur les mères» (*FI*, 41), son objectif n'est pas de faire croire à l'existence réelle d'une école de «torture d'âgés», mais de rendre les Résistants odieux et ridicules tout en s'attribuant à lui-même la fonction du «fou du roi¹⁸⁸», c'est-à-dire un rôle qui lui permet de faire preuve d'imagination et d'«humour» en proférant des énormités, des accusations atroces, sans qu'il soit littérairement légitime de lui en tenir rigueur par la suite et sans qu'il ait

¹⁸⁶ Céline écrit systématiquement *Vaillant* au lieu de *Vailland*. Il s'agit là d'une marque de mépris et de scepticisme ironiques à l'endroit de la vaillance dont l'auteur de *Drôle de jeu* a fait preuve sous l'Occupation et non pas d'une coquille.

¹⁸⁷ Louis Ferdinand Céline, *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969, p. 212 et 214.

¹⁸⁸ Cf. Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, op. cit.

jamais à en subir les contrecoups. Dans ses agressions polémiques, dans le type particulier de «mauvaise foi» romanesque et de dérision qu'il met au point, Céline veut à la fois être agressif et inconséquent.

Cette particularité du style célinien ne produit pas seule l'ambiguïté contestataire de *Féerie pour une autre fois* et de la «trilogie allemande». Céline installe aussi une situation d'énonciation complexe, mi-romanesque mi-autobiographique, dont les théoriciens feront un nouveau genre littéraire qu'il appelleront «auto-fiction» quelques décennies plus tard¹⁸⁹. En se mettant lui-même en scène en tant que narrateur et que personnage principal de son récit, il dispose de la liberté que la fiction ouvre sur le plan de l'imaginaire¹⁹⁰, sans devoir pour autant renoncer à l'autorité du mémorialiste qui se targue de rendre compte fidèlement des événements historiques «réels» dont il a été le témoin :

[V]ous empêcherez pas que j'ai vu! et pour pas grand-chose qu'il paraisse, le fixateur des faits de l'Histoire vous dit, voilà : que dans deux trois générations, celui qui viendra... ou ceux... celles... qui passeront la charrue moldève sur les lieux mêmes que je vous raconte auront qu'une exclamation : le vrai qu'a tout vu, qu'a bien vu, le seul pertinent, le vérace, qu'a pas regardé que le bleu, que le jaune!... pas été ébloui du rouge!... du vert... qu'a saisi toute la gravité!... *brroum* et *brang!*... le seul philosophe «pratrabroumm» : Ferdinand! (*F II*, 383)

Et cette «vérité» qui est révélée par Céline via son roman va à l'encontre des «mensonges» qui ont été répandus et des «crimes» qui ont été commis depuis la fin de la guerre : «[T]ous ceux qu'étaient là, vous diront!...

¹⁸⁹ Au premier rang de ces théoriciens, il faut compter Serge Doubrovsky, «Autobiographie / vérité / psychanalyse», *L'esprit créateur*, vol. XX, n° 3, 1980, repris dans *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 167 p. Doubrovsky est également un praticien du genre. Il a écrit de nombreuses auto-fictions, telles que *La dispersion*, Paris, Mercure de France, 1969, 333 p.; *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977, 469 p. et *Le livre brisé*, Paris, Bernard Grasset, 1989, 416 p. Pour une étude du caractère autobiographique des romans céliniens, voir Johanne Bénard, *L'inter-dit célinien : lecture autobiographique de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Montréal, Éditions Balzac, 2000, 391 p.

¹⁹⁰ En exergue de *Féerie*, Céline prévient son lecteur avec la mauvaise foi bouffonne qui lui est coutumière : «Tous les lieux, noms, personnages, situations, présentés dans *ce roman*, sont imaginaires! Absolument imaginaires! Aucun rapport avec aucune réalité! Ce n'est là qu'une "Féerie" ... et encore!... pour une autre fois!» (*F I*, 21; je souligne.)

Entendez les personnes croyables, libres d'esprits... pas les fanatiques d'ondes "London" qu'avaient plus d'attitude humaine! la preuve que vingt ans plus tard ils retrouvent plus leurs yeux de loucher... straber... miraginer lanternes!... vessies!...» (*F II*, 342-343). Grâce au type fondamentalement duel et paradoxal d'énonciation romanesque qu'il pratique, le narrateur peut présenter simultanément *Féerie pour une autre fois* comme une amusante bouffonnerie et comme une mise en accusation sérieuse de l'autre, inévitablement accompagnée d'un jugement et d'une condamnation sans appel.

Procédant d'une façon qui le rapproche davantage de *Madame Bovary* que de *Mort à crédit*, Marcel Aymé s'en prend lui aussi aux idées et aux systèmes de pensée qui ont acquis une position dominante à la Libération. Dans *Uranus*, la focalisation et la parole sont constamment déléguées aux personnages par le recours aux discours direct et indirect libres, au psychorécit et aux dialogues, de sorte que seuls les individus mis en scène émettent des opinions. Ces individus n'étant presque jamais d'accord les uns avec les autres, ils discréditent leurs positions respectives, ce qui permet au narrateur de se maintenir dans une apparence d'objectivité tout en donnant avec condescendance une image satirique de l'intelligence et de ceux qui prétendent s'en servir.

Cependant, si aucun des individus mis en scène ne joue le rôle de «porte-parole fidèle des intentions de l'auteur», de celui qui «a toujours raison», il ne faudrait pas croire pour autant que tous les personnages sont affligés d'un aveuglement équivalent. Sans jamais donner son avis, le narrateur n'en relate pas moins des événements. Il montre ce qui arrive «réellement» dans l'univers de la *fabula*, et cela lui permet d'établir des gradations implicites entre les personnages et la validité des opinions qu'ils défendent à propos, notamment, de la guerre et de la politique. Tout au long du roman, les idéologues comme le fasciste Maxime Loin et le communiste Jourdan portent des jugements de valeur qui se révèlent erronés, tandis que les personnages plus âgés qui ont moins de culture et de lectures, mais

d'avantage d'expérience se font une idée beaucoup plus juste des événements et de la société dans laquelle ils vivent.

Marcel Aymé multiplie à la fois les contradictions et les convergences entre ce que les différentes voix à l'œuvre dans le roman énoncent d'une manière qui lui permet d'établir implicitement une «vérité» à propos de la politique, sans recourir à une prise de position directe du narrateur. L'ouvrier communiste Gaigneux et le pétainiste tiède Archambaud dénigrent par exemple l'intellectualisme d'une façon similaire et pour les mêmes raisons. Archambaud est forcé d'écouter les diatribes fascistes de celui qu'il a accepté de cacher en pensant :

On est l'homme d'un milieu, d'un métier, d'une femme, d'une ville, d'une rue, d'une lavallière, on est porté, balayé, chassé, on ne sait plus ni nord ni sud et quand la vague vous dépose, on a des raisons pour tout expliquer. Ce pauvre cornichon de journaliste [Loin] tenait à ses raisons comme à ses prunelles et en vérité, ce serait son seul bien le jour où il marcherait au poteau d'exécution (*U*, 81).

Gaigneux en vient pour sa part à se rebiffer contre Jourdan qui adhère au communisme pour des raisons et dans un esprit radicalement différents des siens (Gaigneux parle à Jourdan) :

Tu es un gosse de bourgeois pas riches, mais bourgeois quand même et qui étaient fiers de leur fils unique. À la maison, je vois ça d'ici, tu étais le jeune homme instruit qu'on écoutait comme un oracle. Le malheur, c'est que tu n'aimais rien, ni les femmes, ni l'amitié, ni rien de la vie. Sorti de chez toi, tu avais beau causer comme un oracle, y avait pas de réponse nulle part et c'était le grand vide. Alors, tu t'es accroché au communisme. Tu t'es dit que là, au moins, il n'y a pas besoin d'aimer la vie pour trouver un écho qui réponde, et d'un sens, tu as eu raison (*U*, 106).

Les discours énoncés par l'entremise de Gaigneux et d'Archambaud n'en sont par ailleurs pas moins opposés sur le plan des valeurs politiques et de la ligne de conduite qui doit être adoptée au sortir de l'Occupation. Alors que Gaigneux admet «à contrecœur que l'injustice [peut] être un moyen de la justice» (*U*, 108), Archambaud critique sans aucune complaisance un état de la société et de la politique françaises qu'il juge inique :

Que la presse entière feignît d'ignorer qu'il existait des millions d'individus tenant pour telle opinion ou en réduisît le nombre à quelques dizaines de milliers d'imbéciles et de vendus, il y avait là, songeait-il, un mensonge colossal. Il en arriva ainsi à conclure qu'une partie de la France manœuvrait à donner le change sur ses convictions, l'autre partie affectant de croire que certaines façons de penser n'avaient d'existence ni dans le présent ni dans le passé (U, 37).

Par la suite, le narrateur donne implicitement raison à Archambaud par ce qu'il raconte à propos du cynisme des communistes, de la toute-puissance exercée dans l'ombre par le collaborateur Monglat devenu milliardaire grâce au marché noir et du cabaretier Léopold injustement abattu par des gendarmes pour avoir trop librement parlé à propos des communistes et de Monglat. Sans jamais dévoiler explicitement ses intentions non-réfractées, Aymé peut dénoncer simultanément toutes les formes de croyance et d'engagement idéologiques qui, dans son optique, sont responsables du mal à l'œuvre dans la France d'après la Libération. Il attaque ainsi ses adversaires, comme il le fera dans *L'Épuration ou le délit d'opinion*, mais d'une manière d'autant plus adroite que, avec *Uranus*, il a l'air de présenter les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, sans jamais se laisser aller à cette erreur ou à cette horreur fondamentale qu'est pour lui le parti pris.

Roger Nimier va encore plus loin que son aîné dans la réfraction de ses intentions propres. En juxtaposant une suite de monologues intérieurs autonomes qui ne sont jamais reliés entre eux par l'intervention d'un narrateur extradiégétique, comme l'avait déjà fait Faulkner dans *As I lay Dying* (1930)¹⁹¹, le chef de file des «Hussards» multiplie les points de vues qui se contredisent les uns les autres, mais qui en viennent tous à discréditer quelques-unes des valeurs ou des représentations qui structurent le roman résistancialiste. *Le hussard bleu*, qui prend pour cadre la campagne allemande de 1944-45 et l'occupation de la Rhénanie par les forces françaises, est composé de dialogues entre soldats et de pensées non-

¹⁹¹ Il est à noter que, à l'époque de la parution du *Hussard bleu*, ce sont surtout les auteurs existentialistes qui professent une admiration sans bornes pour les romanciers américains. La reprise d'une technique élaborée par le plus prestigieux d'entre eux afin de mener à bien un projet littéraire et politique anti-résistancialiste doit être considérée en soi comme une forme d'agression.

extériorisées qui contredisent tous d'une manière ou d'une autre les discours officiels triomphalistes auxquels les hussards français sont censés adhérer. Que les personnages monologuant soient intelligents ou bêtes, naïfs ou rusés, anciens Collaborateurs ou anciens Résistants, de bonne foi ou non n'y change rien. S'il admire sincèrement le communisme et l'armée française, dont il défend les idéaux et l'honneur auprès de ses camarades de combat, l'ancien FTP Los Anderos ne se révèle pas moins, comme la plupart des autres militaires, un homme stupide, égoïste, veule, grossier et lâche, qui recherche surtout les occasions de se saouler et de violer des Allemandes. À l'extrême opposé, d'autres personnages se gaussent intérieurement du patriotisme et des valeurs humanitaires qu'ils ont l'air d'incarner, profitant cyniquement des avantages que leur offre la position dominante dans laquelle ils se trouvent. L'ancien maréchaliste de Forjac peut par exemple dénoncer l'inhumanité, le manque de goût et l'hypocrisie des Résistants avec lesquels et pour les idéaux desquels ils se bat néanmoins en Allemagne (de Forjac parle ici de deux anciens FTP venus enquêter dans sa division) :

J'avais horreur de leur façon de s'installer dans mes fauteuils, horreur de ces manches où l'on distinguait encore la trace des deux galons que le ministère les avait obligés à découdre, horreur enfin de cette justice qu'ils avaient servie après la libération; tout le sang qu'ils avaient fait couler légalement, dans les formes requises et avec la bénédiction de leur conscience, ce sang flottait encore dans leurs yeux glauques. [...] Il y a plusieurs choses dans la vie, comme les apéritifs, le bridge et la résistance, auxquelles je n'ai jamais rien compris (*HB*, 385-386).

De même que chez Aymé, la complexité et l'ambiguïté de l'énonciation servent à salir la position adverse. Sans jamais en venir à défendre de façon positive une échelle de valeurs morales, politiques, sociales ou autres, elles ramènent le résistancialisme à des naïvetés ou à des mensonges qui se trouveraient nécessairement au fondement de toute croyance et de toute politique.

Quant au roman de François Nourissier, il raconte l'histoire de Lucien Lechade, un adolescent qui passe son «bachot» au cours de l'année scolaire

1943-44. Aspirant dandy, ce jeune esthète admirateur de Gide, Rebatet et Montherlant se montre plus préoccupé par ses premières amours que par le déroulement de la guerre mondiale. Tout au long d'*Allemande*, un narrateur extradiégétique s'attache aux pensées et au point de vue de Lucien, dont il relate les déboires et les désillusions. Simultanément, une seconde voix, peut-être celle de Lucien devenu adulte¹⁹², commente les pensées et les actions du jeune homme avec un mélange de distanciation ironique, d'amertume et de nostalgie. Comme chez Aymé et Nimier, l'entrecroisement des voix divergentes ne permet pas au lecteur de déterminer avec certitude quelle valeur le romancier accorde aux propos snobs et anti-résistancialistes qu'il donne à entendre tout au long du texte par la voix de son héros. Ici, les maîtres d'école et le surveillant général du lycée sont pratiquement les seuls à servir le «couplet patriotique» (A, 94) dont Lucien, l'unique focalisateur interne, dénonce constamment la grandiloquence. Adoptant un point de vue qui se fonde généralement à celui de Lucien sans que des marques textuelles n'indiquent distanciation ou ironie, le narrateur remarque par exemple que le jeune homme «n'a jamais supporté les monologues assaisonnés aux beaux sentiments» (A, 95). Plus tard, au moment de la libération de Paris, le recours au discours indirect libre permet au narrateur et au personnage de se donner simultanément une mission similaire à ce que nous retrouvons chez Céline. Lucien et celui qui rend compte de ses pensées entendent préserver la «vérité» des faits dont ils sont les témoins contre les discours mensongers qui viendront inévitablement (selon eux) maquiller la réalité :

Il faut s'en graver le souvenir dans la tête afin que jamais, jamais les grands mots n'étouffent les petits, les nôtres, les vivants. Il faut savoir que dans dix ou vingt ans l'on maquillera ces heures-ci, que nous sommes en train de vivre. On sollicitera, on enjolivera. Il ne faudra pas laisser faire (A, 303).

Après ces quatre années. Après tout ce qu'on a deviné, craint, tu, camouflé. Après la grisaille et l'agenouillement. On ne va pas nous faire le coup de l'héroïsme, le mensonge serait trop flagrant (A, 339).

¹⁹² Aucun passage du roman ne permet d'attribuer une identité certaine à cette voix. Cependant, puisqu'elle utilise le «je» et qu'elle connaît toutes les pensées du héros, il est permis de croire qu'elle tient un discours rétrospectif sur elle-même.

De la même manière que Céline, mais à la différence de Nimier et Aymé, Nourissier ne fait pas mystère de ses intentions propres. Dans une courte préface, il trouve le moyen de se contredire lui-même en l'espace de trois phrases, et d'indiquer assez clairement ce qu'il entend faire par l'entremise d'*Allemande* : «Je ne prétends pas insinuer que les Français des années 40-44 ne furent peut-être pas aussi héroïques qu'on l'a dit. Les courageux furent courageux. Les autres — selon un mot célèbre et bien à sa place à cette époque — les autres vécurent...» (A, 6)

III. Les motifs de l'anti-résistancialisme

En plus d'élaborer un rapport ambigu entre énonciateur et énoncé dont ils jouent contre leurs adversaires, les romanciers anti-résistancialistes attaquent la mémoire résistancialiste en détournant les principaux motifs, thèmes, conceptions et valeurs qui donnent leur sens particulier aux romans de Beauvoir, Bory, Gary, Vailland et Vercors. Les représentations romanesques de la Seconde Guerre mondiale proposées par Aymé, Céline, Nimier et Nourissier diffèrent non seulement par le ton, le style et l'esthétique, mais aussi par les particularités des histoires qui sont racontées et des personnages qui sont mis en scène. Cependant, dans tous les cas, une même logique contestataire oriente les choix. Au-delà des différences, il s'agit à chaque fois de dénier toute pertinence à la mémoire que les résistancialistes défendent, à leur morale de la responsabilité et à leur haine sans compromis du fascisme.

A. Une guerre si douce

L'un des personnages d'*Uranus*, le professeur Watrin, éprouve une «indifférence bienveillante», et fait preuve d'un «amateurisme enthousiaste» (*U*, 83) pour tout ce qui l'entoure. De son point de vue, guerres et camps de concentration sont des «espiègleries et des turbulences» (*U*, 89) qui n'enlèvent rien au charme de la vie et des hommes. Non pas serein, mais dégoûté et amer, le personnage de Sanders fait preuve d'un détachement non moindre. «[C]ette guerre», pense-t-il, «n'était pas absolument intéressante. Elle nous donnait à chacun une situation, voilà tout» (*HB*, 106). Son compagnon d'armes Saint-Anne considère pour sa part que le conflit sera un futur sujet de conversation susceptible de lui valoir du prestige : «La

guerre, je n'en ai pas vu beaucoup; mais assez pour savoir en parler plus tard, si on m'interroge. C'est l'essentiel» (HB, 167). À leur façon, chacun de ces personnages s'accorde avec Céline, d'après qui «les guerres sont que des incidents, même les "totales"¹⁹³!» Les héros et les narrateurs qui prennent ici la parole laissent tous entendre que la Seconde Guerre mondiale ne se distingue pas des autres événements, qu'elle n'implique pas la personne humaine davantage que n'importe quelle autre circonstance et que les guerres en général ne sont pas des événements particulièrement horribles ou scandaleux. Non pas déshumanisantes, elles s'inscrivent dans les affaires humaines, où, comme toute autre expérience du monde, elles peuvent inspirer le dégoût et la peur, mais aussi le sourire, l'ennui, l'indifférence ou la curiosité¹⁹⁴.

La Seconde Guerre mondiale n'est plus, dès lors, une crise majeure de la civilisation, un temps des extrêmes qui force les individus à s'engager, mais tout au plus une guerre parmi tant d'autres, l'un des passages obligés, constamment repris et somme toute banal d'une histoire qui ne change pas. Sanders se réfère par exemple au passé napoléonien des hussards (HB, 107) et à leur origine, qui remonte au XVIII^e siècle. Il remarque avec désinvolture que les atrocités dont il a été le témoin et auxquelles il a pris une part active résultent d'une nécessité humaine inéluctable : «La prise de K. fut marquée par des événements qui ne sont pas nouveaux dans l'histoire des peuples. Mais chaque génération doit réapprendre la leçon que ses pères ont si bien sue» (HB, 103). Ailleurs, il mentionne la guerre d'Indochine, d'une manière qui laisse entendre que, comme les hussards en Allemagne, les Français peuvent très bien jouer les occupants lorsque l'occasion s'en présente : «[J]'ai écrit longuement à ma sœur et aux rares amis que la guerre m'avait laissés, à mon beau-frère en Indochine : il ne devait jamais recevoir cette lettre, ayant été assassiné dans un village près de Tourane, par des

¹⁹³ Céline, *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957, p. 267.

¹⁹⁴ À ma connaissance, la banalisation la plus outrancière de la Seconde Guerre mondiale ne se retrouve pas chez l'un des romanciers anti-résistancialistes retenus ici, mais chez Raymond Abellio. Selon le narrateur de son second roman, la «mort d'une abeille assassinée par sa reine est chargée d'autant de sens que les massacres de Dachau.» (Raymond Abellio, *Les yeux d'Ezechiel sont ouverts*, Paris, Gallimard, 1949, p. 308.)

résistants adroits» (HB, 400). Plus tôt, le personnage secondaire de Bernard Tisseau avait déjà fait allusion à la guerre d'indépendance indochinoise d'une manière qui, elle aussi, déniait la spécificité et l'importance de la Seconde Guerre mondiale (HB, 225). Lorsque Lucien Lechade assiste à la révolution parisienne de 1944, il assiste en fait au recommencement mécanique des scènes de 1789, 1830, 1848 et 1871 : «Et tout se tient : les gens des petites rues instinctivement retrouvent le style, le langage des révolutionnaires» (A, 294).

Pour le héros de Nourissier, la nature des structures sociales ne change jamais. Les guerres, les armées et les pouvoirs se valent. Aucune forme d'évolution ou de régression n'accompagne leur rapide succession entre 1939 et 1945 :

On devine les parcs, les maisons. Presque tous les portails sont ouverts sur des allées ratissées. Il y a des soldats qui flânent, des Mercedes grises devant les perrons. C'est luxueux, la guerre. Lucien se rappelle les colonels français qui soupaient aux chandelles dans les châteaux, en 39, quand Jacotte jouait à la marraine de guerre et les officiers anglais du Castel, à Royan, au début de l'exode. Quand cela va-t-il se défaire [...] ? [T]out cela est fait pour durer, victoire ou défaite, Français ou Allemands. Ils doivent se passer le relais. On en prend d'autres et on recommence (A, 80).

Après-coup, la guerre n'aura pas eu davantage d'incidence sur la société que sur le jeune homme; elle n'aura rien modifié à l'immatunité de Lucien et à son incapacité de donner un sens à sa vie, de reconnaître quelques valeurs ou points de repères. En regard de l'histoire qui y est racontée, *Allemande* n'est pas un roman d'apprentissage. À la Libération, Lucien «n'est toujours pas un homme, il le sait, presque rien en lui n'a changé de ses treize à ses dix-sept ans. Il fume des Camel et des Philip Morris, c'est tout» (A, 403).

À la différence des personnages de Nimier et de Nourissier, le narrateur cêlinien se tourne vers l'avenir lorsqu'il cherche à définir l'absence de spécificité de 1939-45. Le bombardement qu'il décrit tout au long de *Féerie pour une autre fois* Il n'est pas donné pour un événement unique dans

l'Histoire; il ne sera certainement pas sans suites : «[C]'est pas de la divination que vous prédire pour sûr certain que pourvu que vous viviez encore mettons quelques mois, vous en verrez bougrement d'autres!» (*F II*, 379). Dans la dernière partie du roman, le personnage-narrateur décrit l'aurore. La lumière et le calme succèdent au cataclysme. La guerre, qui se répétera forcément, aura été momentanée comme toutes les autres. Il ne sert dès lors à rien de s'y arrêter, de s'en scandaliser ou d'en conserver le souvenir; mieux vaut oublier, accepter le cours «naturel» des événements et profiter de la vie autant qu'il se peut :

Est-ce que je vous ai parlé du temps ?... Il va faire beau! voilà! tel quel! entendu! après les nuits les pires d'horreurs, les écrabouilleries cataclystes, le soleil luit! et fait reluire tout, neuf! plus question de Bengale! Du véritable soleil!... pas du chimique phosphorique!... du soleil chouette de renouveau! même les maisons fumeuses charbonneuses prennent un petit air... même les platanes qu'ont plus une feuille, ils repousseront, certes... les tronçons d'arbre... les fleurs embaumeront de nouveau... les clématites, les seringas... réenivreront les demoiselles... les merles rechanteront! et voilà! au diable les souvenirs! qu'est-ce qu'il restera de triste ?... les mêmes inutilités loques... les souvenirs! la nature s'en fout des souvenirs! couronnes de tristesses, au cimetière! (*F II*, 502).

Chez Céline comme chez les autres romanciers anti-résistancialistes, le caractère peu important, voire négligeable de la guerre est encore accentué par le fait que, s'il faut l'en croire, elle n'a pas même été une véritable guerre pour la France et les Français. Ne tarissant pas de mépris pour «la fausse dernière miniguerre!...» (*F II*, 395), l'auteur de *Féerie* revient à plusieurs reprises sur les «vraies blessures de vraie guerre» (*F I*, 32) qu'il a reçues au début de 1914-18. C'est que, dans l'imaginaire célinien, la Seconde Guerre mondiale s'est déroulée sans que les Français y prennent la moindre part militaire. L'ennemi typique de Céline, l'épurgateur d'après 1944, n'est pas un héros de la Résistance qui a lutté contre l'ennemi, mais un couard profiteur, «dégueuleur ses tripes en 39 de vitesse de fuite, pleurant la pitié, le voilà foudroyeur en Cour qui vous expédie le piètre gnasse *ad patres*! au bagne! tcetera!... au pur culot! Du coup qu'il siège!...» (*F I*, 100).

Aymé situe l'histoire qu'il raconte après la Libération, mais avant la capitulation allemande, c'est-à-dire au plus fort de l'Épuration. Les années d'Occupation sont mentionnées ici et là, mais jamais comme une époque de malheur ou de difficultés particulières. Le lecteur ne sait rien de ce qui a pu survenir à Blémont au cours de cette période, sinon que Monglat et dans une moindre mesure le cabaretier Léopold ont trouvé le moyen de s'enrichir en faisant du marché noir avec les Allemands. Les mauvais traitements réservés aux Collaborateurs à partir de 1944 ne sont dès lors plus les contrecoups de la domination nazie et de la politique de Collaboration; ils prennent l'aspect d'exactions gratuites, tandis que les FFI et les communistes sont tout au plus des êtres brutaux et cyniques qui profitent des circonstances pour assouvir leur soif de pouvoir. Quelques-uns des épisodes qui forment la trame narrative des *Épées* avaient pris pour cadre les années d'Occupation. Dans le roman suivant, qui se déroule à la même époque qu'*Uranus*, Nimier laisse toutefois à Sanders le soin de dire pourquoi rien de ces années ne mérite d'être retenu : «Mais assez remâché cette aventure commune et beaucoup trop bruyante : celle de nos plus récentes guerres civiles. Ça ne nous a pas coûté beaucoup de sang, encore moins d'intelligence, parce que le sang, Dieu nous en donne toujours nos cinq litres, mais l'intelligence!» (HB, 269).

Pour sa part, le héros d'*Allemande* sait qu'il y a eu des conduites héroïques en 1940. Le père de son ami Bertrand a été décoré de la croix de guerre «en 40. Dans les chars» (A, 68). Lorsqu'il pense au rôle que ses aînés ont joué dans le conflit mondial, Lucien Lechade admire cependant moins fréquemment leur héroïsme qu'il ne stigmatise leur lâcheté et leur inaptitude au combat, notamment celles des «prisonniers libérés qui se mettent à la boutonnière un petit insigne de barbelé. Admirez-moi! Je me suis fait piquer comme un bleu et emmener en rang, les mains sur la tête...» (A, 68).

Ce qui est dit de la campagne allemande de 1944-45 chez Nimier ne diffère pas essentiellement de ce que Céline et Nourissier ont dit de la «Drôle de guerre» et de la Débâcle. Les deux temps du conflit où la France a été

officiellement en guerre contre l'Allemagne sont en fait suffisamment semblables pour qu'au moment de l'avancée en Rhénanie, le personnage secondaire de Florence pense : «on se croirait sur la ligne Maginot» (HB, 34). Au début du roman, les personnages partagent une même préoccupation et un même espoir, celui de ne pas se battre. Tandis que le sous-officier Casse-pompons cherche à se persuader que son régiment «n'y monterait jamais, au feu» (HB, 27), le «hussard bleu» Saint-Anne apprécie l'«univers habituel, ennuyeux si vous voulez, mais sans cadavres qui traînent dans les coins» (HB, 45) dans lequel il se trouve. Il n'éprouve pour sa part aucun doute en ce qui concerne le rôle que ses compagnons et lui seront amenés à jouer dans les opérations militaires : «Bien sûr qu'on ne montera jamais au feu» (HB, 45). Pour les personnages les plus «rusés» du roman, ceux qui adoptent une attitude de «dandy», qui privilégient le style sur la morale et plus encore sur l'héroïsme, les dernières années de la Seconde Guerre mondiale offrent avant tout l'occasion de parfaire leur pose en faisant preuve, comme l'officier de Forjac, d'«élégance» et de «maintien» en «pays conquis» (HB, 81). Pour eux, la campagne de 1944-45 est un temps de mondanité, fait de jeux et de spectacles plus ou moins plaisants; elle prend place dans «une série bien ordonnée» qui comprend «le polo, le golf, le tennis, etc.» (HB, 50).

Affaire de jeunes et de moins jeunes gommeux, la guerre est aussi une affaire d'écoliers. Un autre «Hussard», Antoine Blondin, a écrit *L'Europe buissonnière* (1949), un roman qui se veut humoristique et irrévérencieux, dans lequel la guerre permet aux «garnements» de se libérer d'un monde discipliné et contraignant. Maintenu tout au long du texte, la comparaison entre 1939-45 et l'univers de l'école primaire infantilise la guerre, en fait un temps charmant dépourvu de gravité, une époque d'innocence où les «bêtises» et les «polissonneries» restent sans conséquences. Le procédé, qui n'est pas sans rappeler les discours du professeur Watrin à propos des «espiègleries» et des «turbulences» humaines, a été repris par Roger Nimier, qui en exploite les différentes possibilités tout au long de son second roman dont la première et la troisième partie se nomment respectivement «La composition d'histoire» et «La distribution des prix». L'auteur établit

toutefois ses comparaisons d'une manière qui met plus souvent en avant la mesquinerie et l'absurdité du monde enfantin que sa joie primesautière. Jeune homme à peine sorti de l'enfance, Saint-Anne constate par exemple à son plus grand regret que le monde auquel il vient d'accéder ne diffère en rien de celui qu'il a quitté :

Je pleure d'être venu si loin pour voir que rien n'a changé. Il y a des élèves qu'on appelle hussards et des pions au visage d'adjudants, des professeurs munis d'une cravache. Chaque peloton est une classe. Après l'heure où on épluche les pommes de terre, il y a celle où l'on tue des Allemands. Ainsi l'histoire succède-t-elle à la philo. Ça ne manque pas de spectacles. Tout est à voir et à retenir et à bien décrire; ainsi, aujourd'hui, le sujet de la composition n'est-il pas : «Vous entrez dans une ville ennemie. Quelles sont vos impressions?» Eh bien je n'ai pas d'impressions, je n'entre pas dans une ville ennemie, mais à Saint-Malo ou à Beauvois. J'y retrouve des visages bien connus (*HB*, 94).

Je songe soudain que la guerre est une époque heureuse pour les enfants car les grandes personnes commencent à les imiter. Chacun reçoit une panoplie, se déguise en soldat. On détruit les maisons comme les châteaux de sable. On se bat, on se bouscule, on s'endort au hasard, on ne sait où l'on est (*HB*, 96).

Plus loin, Sanders n'adopte pas une autre vision des choses lorsqu'il explique à l'un de ses anciens camarades de la Milice : «Votre querelle avec les résistants, c'est la querelle des cancre contre les bons élèves. N'empêche que vous êtes tous dans la même classe, mes petits agneaux, et vous faites un long devoir que nous ne comprenez pas très bien» (*HB*, 353). Dans sa boutade, Sanders ne s'inclut pas parmi les deux catégories de Français qui s'opposent. Mais son interlocuteur reprend la comparaison à son compte; il réintègre Sanders dans cet univers dérisoire et sans envergure de l'enfance, auquel aucun des personnages de Nimier ne semble pouvoir échapper : «Je dois dire, lorsqu'on vous a vus passer, vous, les Français, sur vos chars — on s'est gonflé de jalousie. Pour vous, l'aventure, ça ressemblait à une boîte de Meccano toute neuve, et l'approbation des parents à la clé!» (*HB*, 357).

Sur les quatre textes retenus ici, deux représentent l'Occupation, mais d'une manière qui n'a rien à voir avec ce que nous retrouvons dans les textes analysés au chapitre précédent. Dans *Féerie* et dans la «trilogie allemande», tout se passe comme si aucun événement d'importance n'était survenu entre la Débâcle de 1940 et l'Épuration. Les micro-récits de 1939-45 que le personnage-narrateur célinien donne à plusieurs reprises proposent toujours le même raccourci : «... les quarante millions de Français! qui eux au moins savent se retourner! reculer, se sauver, chiasse plein les frocs et se retrouver couverts de gloire, phénos d'honneur! admirez! Bouffis de dotations merveilleuses, prébendes indexées, héréditaires, à suffoquer tous les Gothas¹⁹⁵!...» Lorsqu'elle n'est pas complètement évacuée, l'Occupation est vidée de tous les éléments qui pouvaient en faire un temps propice à l'illustration du point de vue résistancialiste. Dans l'immeuble montmartrois où vit Céline, le malheur et les privations n'existent qu'en apparence. Celui qui peut aller en deçà des surfaces découvre une réalité toute autre :

[J]e vous disais : dans les caves!... sous les voûtes! les quantités d'exquises! vous croiriez pas, même maintenant, ce que ça recelait comme gruyères, jambons, paupiettes, confits d'oies, roqueforts!... sardines à l'huile et aux oignons!... pas qu'une boîte... des caisses et des caisses! des «repas-bonheur» pour des années! (*F II*, 403).

Toutes les hyperboles qui accompagnent les descriptions de Normance, l'un des personnages principaux du roman¹⁹⁶, un voisin obèse de Céline qui pèse tantôt 160, tantôt 180, tantôt 200 kilos et qui «bouffe comme dix!... comme vingt!...» (*F II*, 317) vont dans le même sens. S'il faut en croire le «témoignage» de Céline, les «années noires» furent en fait des années de faste; les Parisiens, qui sont des bâfreurs et des jouisseurs invétérés, n'ont alors presque rien changé à leurs habitudes, d'où l'incongruité et la mauvaise foi que Céline peut ailleurs reprocher aux anciens Résistants, ou plutôt à ceux qui, dans son optique, se prétendent tels.

¹⁹⁵ Céline, *Nord*, Paris, Gallimard, 1960, p. 167.

¹⁹⁶ Les premières éditions de *Féerie pour une autre fois II* sont d'ailleurs parues sous le titre de *Normance*, que Céline n'approuvait guère.

À la différence de Céline, François Nourissier ne manque pas d'évoquer ici et là les difficultés que rencontrent les Lechade, des petits bourgeois désargentés. Cependant, dans les deux premières parties d'*Allemande*, la ville de Paris est coupée de la guerre proprement dite. Les alertes aériennes ne donnent pas lieu à des images de panique ou à des descriptions de l'angoisse, mais à des occasions prisées de faire l'école buissonnière ou à un moment quelconque du train-train quotidien : «On n'entend pour l'instant ni avions ni D.C.A. Les gens, dans les rues, se hâtent à peine» (A, 60). Les personnages et les milieux dépeints par Nourissier se situent en dehors des combats et des dangers; les «années noires» dont il est ici question sont tranquilles, sécuritaires et relativement aisées. Au moment où Lucien et ses amis entreprennent une randonnée à vélo à l'extérieur de Paris, le narrateur laisse entendre que la vie parisienne entre 1940 et 1944 a été un immense privilège, une manière d'éviter la guerre, comme si la capitale se situait en dehors de l'Europe en flammes :

Des épaisseurs et des épaisseurs de protections, de chances, de prudences, de hasards les ont jusqu'à ce jour sauvegardés. Tout autour d'eux, des ports dévastés aux gares en ruine enchevêtrées de rails et de poutrelles, des plages hérissées d'asperges de Rommel, truffées de mines, bosselées de blockhaus, aux maquis où se terrent des hommes pris au piège, d'un bout à l'autre de l'Europe, de l'Italie à l'Ukraine, partout le meurtre et la mort. Les visages adolescents de la mort. Ce sont des garçons de leur âge qui tombent, des maisons comme les leurs qui basculent dans la poussière. Où que se tourne leur imagination, elle ne trouve que la violence dont leur sort dépend (A, 211).

À la fin du roman, la guerre et la violence entrent néanmoins dans l'univers de Lucien : le jeune homme est plongé dans la libération de Paris. L'événement est cependant mis en scène d'une manière destinée à ruiner la mémoire résistancialiste qui en a fait l'un des hauts lieux du courage et du révolutionnarisme français : «Les phrases du genre "Le peuple de Paris", "Paris arrache ses pavés", jamais [Lucien] ne les digérera. Il se rappellera la peur — toutes les peurs entrecroisées, s'excitant l'une l'autre, se contaminant l'une l'autre, — et le bruit. Surtout le bruit» (A, 283). La révolte

de 1944 ne donne pas lieu aux représentations du tragique et de l'héroïsme, mais du carnaval; non pas un carnaval positif et libérateur comme celui que Bakhtine retrouve chez Rabelais¹⁹⁷, mais une prolifération anarchique, à la fois répugnante et menaçante, un grotesque à la manière de Swift, Flaubert ou Beckett¹⁹⁸ que le narrateur et le héros perçoivent simultanément comme un triomphe de la «terrible jactance française, sur fond de panique et de désordre» (A, 316). Il s'agit ici de «détrôner» des idoles en les «rabaissant» au niveau de la «vie corporelle» et «bassement matérielle» d'une façon «individualiste» qui ne dépasse jamais le mépris, la dérision et un désespoir fondamental en face de la vie, ce à quoi Nourissier arrive en recourant à des isotopies de la malpropreté (celle des corps comme celle de la ville), de la foire et de la folie : tandis que, du point de vue défendu par le narrateur et par Lucien, le déclenchement de la révolte amorce l'entrée dans «une semaine de pavoisement et de fanfares» (A, 284), ceux qui érigent les barricades sont des «types forcenés, déguisés, pitoyables avec leurs foulards à la corsaire et les cartouchières en sautoir, dans l'odeur suffocante de sueur sale et des poubelles en train de pourrir au soleil» (A, 283).

Dans ce roman publié en 1973, le dénigrement de la révolte parisienne de 1944 passe en grande partie par la réactivation et le détournement des images associées à la révolte de Mai 68. Après que Lucien lui a dit qu'il était lycéen, un jeune révolté rencontré sur une barricade s'écrie : «Alors on est tous étudiants!» (A, 299). Plus tard, le même jeune homme essaie d'intégrer Lucien aux activités auxquelles ses camarades et lui s'adonnent. Il ne s'agit pas de se battre, mais de s'amuser : «Puisqu'il paraît que Paris est libéré on va fêter ça! On organise une surbournée ce soir, ou peut-être demain...» (A, 338). Les armes ne sont plus ici qu'un motif décoratif, un élément qui figure parmi quelques autres dans la panoplie des jeunes libérés : «Sur une table traînent des brassards F.F.I., des chargeurs de revolver, une bouteille de cognac, des disques. Les filles sont terriblement

¹⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1970, 471 p.

¹⁹⁸ Cf. Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 127 p.

délurées» (A, 304). L'événement n'est plus une étape cruciale de l'évolution de la guerre dans laquelle les Résistants risquent leur vie pour chasser les Allemands, mais un temps de licence extrême au cours duquel de jeunes hédonistes en profitent pour vivre à leur guise sans aucune restriction : «À propos de tango, le va-et-vient entre la barricade et l'entresol accueillant ne cessait guère» (A, 337). Plutôt qu'un triomphe militaire ou politique, la libération de Paris aura été une simple libération des mœurs, un temps de promiscuité sans autre idéal que les beuveries et les coucheries¹⁹⁹. Avec les barricades parisiennes, ce n'est plus l'univers de l'enfance, mais celui de l'adolescence insouciante et de la société des loisirs qui est relié au monde de la guerre : «Chacun avait eu le temps de figoler son personnage. On percevait un esprit de clocher : la colonie de vacances, ou plutôt un voyage organisé» (A, 337).

Dans la troisième partie d'*Allemande*, la population festoie. Elle ne combat pas. Les opérations militaires sérieuses demeurent du strict ressort des Allemands. C'est du moins l'opinion de Lucien, que le narrateur reprend comme à son accoutumée dans un passage en discours indirect libre. Alors que, dans le roman résistancialiste, les occupants étaient dépourvus d'intériorité et d'un point de vue propre, le héros de Nourissier adopte le point de vue qu'il prête aux soldats de la Wehrmacht. Il privilégie ainsi la position allemande, qu'il valorise implicitement, contre celle de ses compatriotes qu'il méprise et par rapport auxquels il cherche à prendre le plus de distance possible :

¹⁹⁹ Remarquons que cette superposition de l'esprit de Résistance et de la libération sexuelle «soixante-huitarde» qui sont dénigrés simultanément n'est pas une trouvaille de François Nourissier. L'idée est en fait assez commune au début des années 70. Dans un autre roman qui représente la Seconde Guerre mondiale et qui eut du succès lors de sa parution, *Les poneys sauvages*, Michel Déon procède de la même manière et dans le même esprit que l'auteur d'*Allemande* lorsqu'il en vient à parler des festivités qui furent organisées au moment de la capitulation allemande : «[L]e 8 mai 1945. Tout Paris était dans les rues. Deux projecteurs de l'armée dessinaient derrière l'Arc de Triomphe, dans le ciel noir, un V gigantesque. Un précoce été avait éclaté sur la France comme pour saluer la victoire. Place d'Italie, les paulownias fleurissaient une dernière fois dans l'air que ne saturaient pas encore les vapeurs d'essence. Il faisait chaud et les hommes étaient en manche de chemise, les femmes en robes légères, jambes nues, marchant encore — du moins les plus honnêtes — avec des semelles de bois qui clapotaient sur le ciment des trottoirs. La mode zizou triomphait toujours : pour les garçons cheveux dans le cou, pantalons étroits à hauts revers trop courts; pour les filles, brioches sur le sommet du crâne et jupes au-dessus du genou. Elles n'eurent jamais autant l'air de bonniches. Elles baisaient d'ailleurs comme des bonniches sans place. Tout soldat allié qui réclamait son dû pouvait les baratter dans les buissons d'un square.» (Michel Déon, *Les Poneys sauvages*, Paris, Gallimard, 1970, p. 69.)

Blessés, bousculés, poussés vers les petites rues un pistolet dans les reins, les Allemands ont encore l'air de juger avec commisération la pagaille française. [...] [Les révoltés] ont des têtes à se faire massacrer dans le quart d'heure quand les chleuhs du Sénat se fâcheront et enverront deux ou trois chars nettoyer la vermine parisienne (A, 293).

Dans les rares scènes de combat qu'il relate, Nimier tient un discours similaire. À la fin de la première partie du roman (*HB*, 160-177), Saint-Anne raconte comment une poignée de SS munis d'un lance-flammes a massacré sans difficulté la quasi-totalité d'un escadron de hussards. Ce ne sont plus ici des civils révoltés, mais des soldats qui se montrent fondamentalement inaptes au combat. L'horreur de la mort n'est pas minimisée dans ce passage, mais le tragique en reste néanmoins absent. Les soldats brûlés vifs doivent leur sort à leur manque d'expérience et de sérieux, à leur bêtise et à leur couardise. Bien que morts «au champ d'honneur», ils restent dépourvus de grandeur. De la même manière que Nourissier, Nimier «détrône» une effigie, celle des combattants héroïques de 1944-45, en montrant que, dans les rares occasions où elle ne se résuma pas à une sortie au théâtre, leur guerre ne fut au mieux qu'une montée irréfléchie vers l'abattoir.

Soit les Français n'ont pas traversé une guerre véritable, soit ils n'ont pas véritablement participé à la guerre : dans un cas comme dans l'autre, il n'y a pas eu de vraies victimes de guerre françaises, ni a fortiori de victimes du fascisme. En fait, les seules victimes françaises qui sont mises en scène dans le roman anti-résistancialiste, comme par exemple Maxime Loin dans *Uranus* ou l'ex-milicien Besse dans *Le hussard bleu*, ne sont pas des victimes de la guerre mondiale ou des Allemands, mais d'autres Français. D'après ce qui est insinué dans *Féerie pour une autre fois*, les souffrances infligées par la Gestapo sont tout au plus un *topos* que des profiteurs utilisent afin de se valoriser eux-mêmes à bon compte et de minimiser les souffrances réelles que Céline a endurées :

— Ah, la réclusion!... il se plaint! On l'aurait eu villa Saïd!
 — Vous y étiez vous villa Saïd? De quel côté? C'est indiscret? (*F I*, 51).

Cependant, plutôt que les Français torturés par d'autres Français, ce sont les fascistes allemands qui ont été impliqués dans les combats et qui en ont été les victimes par excellence. La «trilogie allemande» de Céline, dont l'horreur culmine avec les images de Hambourg bombardée au phosphore²⁰⁰, a été écrite dans cette optique. Avant le narrateur de *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*, le personnage de Sanders avait condensé et défendu le même point de vue dans *Les épées* :

En 44, Vichy m'emmerde plus que jamais, mais les nazis sont devenus passionnants. J'ai pressenti la grandeur de la catastrophe allemande et les derniers efforts de son génie. À côté de cela, nos mouvements de résistance m'ont paru mériter un simple paragraphe dans les manuels d'histoire²⁰¹.

Dans le second roman de Nimier, qui raconte l'envahissement et l'occupation d'une partie de l'Allemagne par la France, les rôles «traditionnels» du roman résistancialiste sont intervertis, ce que remarque encore une fois Sanders : «On en reverra bientôt des maquisards. Ils nous guetteront dans les bois. Alors on ne trouvera plus ça honnête du tout. Et je te fusillerai des otages en collant des petites affiches rouges. Et je t'offrirai des primes... L'honneur national, ça nous est réservé. Chez les autres, c'est de la méchanceté» (HB, 139). À la fin du roman survient le personnage de Frédéric, un ancien soldat allemand pour qui tuer «l'ennemi est une besogne sainte» (HB, 418) et qui reprend presque mot à mot les argumentations déléguées à Jean Blomart dans *Le sang des autres*. Après avoir organisé un déraillement dans lequel des enfants ont péri, il pense par exemple :

En marchant le long des rails, parmi les débris calcinés, j'avais ressenti une amère jouissance car ces enfants allaient mieux servir notre cause que cent discours. Mais maintenant qu'ils étaient morts, un recueillement morne entraînait dans mon cœur. D'ailleurs nous avions payé. L'un des nôtres, dans le stérile abîme de son geste, s'était pendu. Nous avions expié à travers lui et nos torts bientôt seraient expiés mille fois dans toutes les poitrines collées

²⁰⁰ Céline, *Rigodon*, op. cit., p. 204 et ss.

²⁰¹ Roger Nimier, *Les épées*, Paris, Gallimard, 1948, p. 98.

au mur par les Français, dans tous les cœurs allemands
qui allaient rythmer la colère germanique (*HB*, 417).

En représentant, dans ce contexte particulier, un acte de résistance typique — l'attentat contre un train — aux conséquences particulièrement horribles, qui ne sert plus les intérêts des Français ou des Alliés, mais ceux des derniers nazis, Nimier pose non seulement une équivalence entre les moyens employés et les logiques guerrières favorisées de part et d'autre, mais aussi, de façon implicite — et pernicieuse — une équivalence entre les mentalités et les causes opposées.

Bien qu'il ait passé les années de la guerre à Paris, Lucien Lechade ne porte pas un jugement différent. Méprisant le confort de la situation dans laquelle ses condisciples et lui-même se vautrent, il ne manque pas d'adopter le point de vue de l'ennemi et de plaindre les «véritables» victimes de l'Occupation :

Oui, bon, on a compris : ses gosses à lui, l'Allemagne sous les bombes, l'avenir pas du tout rose, alors il pense, l'officier, il compare, il imagine, il juge, il éprouve des écoeurlements, de la surprise... (*A*, 38).

Le côté victimaire de l'Allemand atteint son plus haut degré au moment de la libération de Paris, lorsque le jeune homme voit ses concitoyens massacrer sans aucune pitié les soldats qui leur tombent sous la main. De même que chez Nimier, les rôles sont renversés; les Français prennent la place des bourreaux sanguinaires, sans qu'il soit question de motifs ou de stratégie militaire : «Les silhouettes qui depuis quatre années ont fait si peur font soudain pitié. Des cibles. C'est de la boucherie cette espèce d'exercice, cette chasse à l'homme sous un tir croisé, rageur, incroyablement meurtrier» (*A*, 291-292). De manière tout à fait remarquable, aucun Parisien ne meurt au cours de cet épisode.

Si les Français choyés de ces romans se montrent injustes et parfois tyranniques à l'endroit des victimes allemandes, ils ne sont pas pour autant suffisamment impliqués dans le conflit mondial pour assumer la responsabilité des principales horreurs qui ont été commises entre 1939 et

1945. Dans la mesure où une guerre véritable a bien eu lieu, où les autres pays se sont bien battus entre eux, ce sont les soldats de l'Armée Rouge et les aviateurs anglo-saxons qui se sont rendus coupables des pires atrocités. Alors que, dans *Éducation européenne*, les combattants de Stalingrad sont nimbés d'une aura de sacrifice et d'héroïsme, l'ex-milicien Besse ne manque pas de relativiser les crimes de la Milice par quelques allusions à l'extrême barbarie dont les Russes ralliés à l'Allemagne se sont montrés capables :

Et dans les Alpes, on ne nous aimait guère. On se demande pourquoi. De toutes façons, c'était du passé. Personne ne se rappelait plus cette mauvaise légende parce qu'il n'y avait plus personne. Les cosaques de Vlassov nous avaient distancés. Tu sais [Sanders], les scies à découper... Quelle saleté! De la bouillie dans tous les coins. On ne pouvait pas supporter ça. On a foncé, on a dépassé les russes blancs. Nous, on était des civilisés, tu comprends, on n'a laissé que des cadavres proprement rangés (HB, 354).

Aymé et Céline accordent pour leur part une place centrale aux bombardements de la France par les aviations américaine et britannique. *Uranus* prend pour cadre la ville de Blémont, détruite aux trois quarts par un bombardement qui a rasé «les quartiers les plus peuplés de la ville» (U, 12), plutôt que les objectifs militaires, «lesquels ne pouvaient être que la gare, le pont et l'usine» (U, 64). C'est là une manière de culpabiliser les Anglo-Saxons et de les ridiculiser, en laissant entendre qu'ils ont été incapables sur le plan militaire, et peu soucieux, sur le plan moral, d'épargner les vies françaises. De son côté, la production romanesque célinienne d'après-guerre est une vaste fresque des bombardements de la France et de l'Allemagne par les Alliés. Outre les destructions de Dresde, de Berlin, de Hanovre et de Hambourg qui sont plus ou moins longuement décrites dans la «trilogie», Céline consacre plusieurs centaines de pages de *Féerie pour une autre fois* // à relater le bombardement des banlieues nord de Paris, ainsi que ses contrecoups sur la «Butte» montmartroise et ses habitants. De la même manière que dans *Uranus*, les bombes ne sont plus justifiées par les impératifs de la victoire militaire contre l'Allemagne nazie. Elles ne

contribuent pas tant à la libération du territoire qu'elles ne laissent voir la sauvagerie des Alliés et leur manque d'égards pour la vie humaine :

Ils s'en foutent eux, là-haut, de Bécon! de mon dispensaire! les monstres à ailes!... ils arrosent, ils saupoudrent, c'est tout!... J'ai vu des flammes géantes par là! ça serait tout calciné ? alors ?... je connais un peu les calcinés... C'est un vrai art de les reconnaître, tout gris ils sont, tout racornis (*F II*, 304).

[I]ls ont annoncé! beuglé! toutes les ondes! de Tomsck à Quimper Finistère... de Libreville à Édimbourg! qu'ils annihileraient tout! pas de surprise! c'est de la méthode, c'est du sérieux, c'est de l'efficience... (*F II*, 374).

S'il fallait suivre les romanciers anti-résistancialistes, les guerres seraient des événements normaux et inéluctables, 1939-45 une guerre parmi tant d'autres au cours de laquelle les Français n'ont pas été impliqués et de laquelle ils n'auraient en aucun cas été les victimes sans la barbarie gratuite dont ont fait preuve les Russes, les Anglais et les Américains. Dès lors que la responsabilité allemande dans le déclenchement du conflit et que les crimes commis par le nazisme sur toute l'Europe sont passés sous silence, que les principales horreurs ont été commises par les ennemis du Reich, que la France est demeurée en dehors du coup, que ses citoyens sont irresponsables de ce qui a pu survenir en bien comme en mal et qu'ils n'ont pas souffert, il n'y a plus aucune raison valable de faire peser l'opprobre sur les Collaborateurs, pas plus qu'il n'y en a d'exalter les Résistants, bien au contraire.

B. Visions de l'humanité

1. La personne humaine

Ni la notion d'«engagement» de la littérature, ni la mémoire résistancialiste de la Seconde Guerre mondiale n'auraient pu être pensées

sans qu'une importance prépondérante soit accordée à la lucidité et à la responsabilité. À l'inverse, ceux qui promeuvent des représentations anti-résistancialistes ont tout avantage à dénier l'importance, éventuellement à nier l'existence de ces qualités : la mémoire de la guerre diffusée par leurs romans s'appuie elle aussi sur une vision de l'être humain. De la même manière que chez Beauvoir, Bory, Gary, Vailland et Vercors, les prises de position politiques de Céline, Aymé, Nimier et Nourissier dépendent dans une large mesure d'une psychologie romanesque, laquelle s'inscrit dans une tradition de la pensée française. Alors que les individus mis en scène par les résistancialistes illustraient quelques-unes des voies prises par la réflexion humaniste au milieu du XX^e siècle, ceux que les romanciers anti-résistancialistes représentent rappellent les types d'hommes, ou plutôt de sous-hommes contre lesquels la hargne des écrivains fascisants d'avant 1945 s'exerçait. Dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'émergence de l'idéologie fasciste en France, Zeev Sternhell a démontré que toutes les formes de pré-fascisme ou de fascisme se sont constituées sur la base d'un rejet radical du rationalisme et du matérialisme :

Ces théories nouvelles rejettent complètement la traditionnelle et mécaniste conception de l'homme qui postule que le comportement humain est commandé par le choix rationnel. L'idée que les sentiments et l'inconscient comptent en politique bien plus que les raisonnements devient prédominante, et, conséquence logique, avec elle prédomine le mépris de la démocratie, de ses institutions et de ses mécanismes²⁰².

Mais ne nous méprenons pas, s'ils se rapprochent sur quelques points des fascistes d'avant-guerre, les romanciers anti-résistancialistes ne proposent pas pour autant une esthétique fasciste. Héritiers partiels des extrêmes-droites françaises d'avant 1944, ils n'en sont pas les continuateurs. Loin des formes élaborées par des écrivains tels que Robert Brasillach ou Pierre Drieu la Rochelle, pour qui «l'art est élimination de toute laideur, de tout ce qui ne cadre pas avec la forme désirée, avec la beauté idéale²⁰³», et dans laquelle

²⁰² Zeev Sternhell, *Ni droite, ni gauche : l'idéologie fasciste en France*, Nouvelle édition refondue et augmentée, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987, p. 69.

²⁰³ Michel Lacroix, *La beauté comme violence : la dimension esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Thèse (Ph. D.), Montréal, Département de langue et littérature françaises, Université McGill,

cette «beauté idéale» est constituée par l'exaltation d'un chef tout-puissant, la perfection athlétique des jeunes corps, l'héroïsme guerrier et la mort perçue comme un accomplissement ultime, Céline, Aymé, Nimier et Nourissier partagent tout au plus les mêmes conceptions que leurs prédécesseurs en ce qui a trait à la médiocrité, l'inconsistance, l'irrationalité et l'abjection fondamentales des individus du commun. Ici, pas de liberté, de lucidité et d'altruisme, mais pas davantage de beauté, d'héroïsme ou de soumission à un maître grandiose : lorsqu'ils représentent leurs «semblables», les romanciers anti-résistancialistes n'ont d'yeux que pour l'immonde. Les représentations qu'ils offrent de la personne humaine et de sa psyché ne sont pas tendues vers une idée du sublime ou de la grandeur; elles s'inscrivent exclusivement dans une esthétique privilégiant la délectation morose devant des êtres présentés comme lamentables.

Dans chacun de ces textes, aucune discrimination ne peut venir séparer les équivalents parfaits que sont l'«Homme» et la «Bête» comme chez Vercors ou l'«Homme» et le «Salaud» comme chez Beauvoir. Les héros du roman résistancialiste craignaient que les «Hommes» soient réduits à l'état d'animaux ou de brutes primitives par les fascistes. Les romanciers qui leur sont opposés laissent pour leur part entendre que l'être humain a toujours été, demeure et continuera d'être une brute. Ni une situation historique particulière, ni un individu, ni l'Occupation, ni la Libération, ni les fascistes, ni les Résistants ne sont susceptibles d'aggraver, d'améliorer ou de changer quoi que ce soit à cette «nature». Dominé par un ordre du monde aux lois immuables et par des forces qui le dépassent, l'individu doit être tenu, dans cette optique, pour un être impuissant et irresponsable.

Parmi les textes retenus ici, seul *Allemande* réserve une place à la séduction que les idées humanistes peuvent exercer sur le héros et aux crises de conscience qui en résultent (A, 121-127). Ces doutes passagers ne conduisent cependant pas Lucien à voir autre chose que de la couardise, de

2000, p. 392-393. Cette étude consacrée à l'esthétique fasciste en France a été publiée sous une forme modifiée et abrégée en 2004 : Michel Lacroix, *De la beauté comme violence : l'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, 390 p.

la petitesse et de la grossièreté chez ceux qu'il côtoie. Du début à la fin du roman, le jeune homme n'abandonne jamais pour longtemps l'attitude méprisante et égocentrique qu'il a adoptée à l'égard de ses contemporains et de leur «Morale courante» (A, 55). Plus élégants, plus cultivés et plus «débrouillés» (A, 13) que la moyenne, ses amis et lui se situent dans une classe à part, au dessus du bien et du mal communs : «Quant au reste, aux autres, il est délectable de les écraser sous un mépris que la doctrine justifie. La pose que Lucien et Bertrand affectent devient plus confortable, d'être érigée en morale» (A, 54). *Allemande* donne ainsi une image doublement négative de l'être humain, d'une part par les regards hautains que Lucien et ses acolytes portent sur la mesquinerie des «autres», d'autre part par ce que le narrateur montre de ces «jeunes gens», des petits-bourgeois complaisants, incapables de modestie et de générosité, inaptes à choisir la raison et le bien-fondé contre leur penchant «naturel» à privilégier leur propre personne et à exalter ce qu'ils prennent pour des marques de distinction.

Aymé met lui aussi en scène les valeurs humanistes dans *Uranus*, mais d'une manière qui ne laisse pas supposer que les personnages puissent encore s'en réclamer ou leur reconnaître une quelconque forme d'attrait. Au tout début du roman, le père de famille Archambaud reproche par exemple à sa femme de mal préparer leur progéniture à la vie qui les attend :

Tu veux [...] lancer dans la vie des enfants désarmés,
sans autres atouts qu'une bonne orthographe et des
souvenirs de catéchisme ?

[...]

Bien sûr, tu aimerais te laisser aller à tes souvenirs
d'enfant de Marie. Si nous étions seuls dans la vie, tu
pourrais le faire sans inconvénient. Mais nous avons fille et
garçon. Les malheureux. On frémit de penser qu'ils ont
grandi dans la religion de l'honnêteté, de la vérité et de la
pureté (U, 9).

Plus loin, le professeur Didier croit que les valeurs qui semblaient convenir avant-guerre n'ont plus cours en 1944 : «Il ne croyait plus à la valeur de son enseignement et disait parfois à ses collègues que pour faire des officiers de réserve et des électeurs, il n'y avait pas besoin de tant de simagrées» (U,

54). Dans l'œuvre de celui que Pascal Ory appelle le «grand méchant doux»²⁰⁴, il est plutôt rare que l'être humain apparaisse sous un jour admirable. Dieter Müller remarque avec justesse que ce roman laisse apparaître un individu «médiocre et faible, toujours susceptible de laisser éclater le mal qui fait partie intégrante de sa nature»²⁰⁵. C'est dire que si les personnages d'*Uranus* peuvent laisser supposer que le dépassement de la morale est lié au contexte socio-politique de l'immédiat après-guerre, il se plaignent en fait moins d'une transformation que du dévoilement de la véritable nature humaine, lequel a été favorisé par les circonstances entourant la victoire des Alliés et l'Épuration.

Pour désabusée qu'elle soit, cette vision de l'être humain ne semble pas complètement désespérante *a priori*. Ici, comme dans le reste de l'œuvre, la satire et le sarcasme ne conduisent pas aux emportements haineux que multiplie Céline. Aymé se montre plus subtil. Dans *Uranus*, il accorde une place centrale au professeur Watrin, un personnage en apparence humaniste. À l'encontre des récriminations auxquelles s'abandonnent des personnages tels que Archambaud et Didier, il cultive un amour sans bornes et sans exigences pour ses pairs, mais d'une manière qui met systématiquement en évidence les erreurs ou les horreurs dont ceux-ci se montrent capables. Watrin ne tient jamais compte de quelques bienfaits qu'il pourrait leur arriver de réaliser à l'occasion. C'est avec un mélange d'indulgence, de sérénité, de bonhomie et de candeur que le personnage accepte la vilenie foncière des gens, qu'il place sur le même pied que celle des éléphants, des libellules et des autres animaux : «L'égoïsme d'un homme est aussi adorable que celui du papillon ou de l'écureuil. Rien n'est mauvais en nous, rien» (*U*, 89). Un fatalisme aussi universel ne laisse plus aucune place aux idées de «méfait», de «bienfait», de «régression» ou de «progrès». De ce point de vue, des mots tels que «idéal», «choix» et «action» n'ont plus aucune signification. À la différence des personnages qui

²⁰⁴ Pascal Ory, *L'anarchisme de droite ou du mépris considéré comme une morale, le tout assorti de réflexions plus générales*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 99.

²⁰⁵ Dieter Müller, *op. cit.*, p. 345.

se plaignent de leurs semblables et qui aspirent par le fait même à un monde meilleur, celui qui semble le plus généreux s'avère en fait celui qui profère les jugements les plus pessimistes.

Pour sa part, le narrateur célinien ne renonce pas complètement à la morale. Il «se contente» d'en nier l'existence chez autrui. Malgré une surenchère d'imprécations ayant peu de points communs avec la sérénité professée par Watrin, la vision de l'être humain, ou plutôt la vision des «autres» qu'il défend repose sur des bases zoologiques et sur un désabusement fataliste équivalents à ceux qui se retrouvent dans les discours tenus par le professeur de Blémont :

... l'homme est identique et même depuis cinq cents millions d'années!... il va pas muter d'un iota, caverne ou gratte-ciel!

... toujours des raisons, innombrables!... jamais l'espèce est en panne, enfile, procrée, tranche, écartèle, arrête jamais depuis cinq cents millions d'années... qu'il y a des hommes et qui pensent... tort et travers, vous allez voir, mais hardi! copulent, populent, et *braoum!* Tout explose! et tout recommence²⁰⁶!

Les postulats de cette philosophie anthropologique du désenchantement servent de base à la construction des personnages, lesquels illustrent en retour la pertinence du point de vue anti-humaniste défendu par le personnage-narrateur célinien. Outre les écrivains, intellectuels et politiciens de tous acabits contre lesquels Céline ne cesse de fulminer, ce sont essentiellement les Montmartrois, et tout particulièrement les habitants de l'immeuble où vit le docteur Destouches qui «démontrent» le bien-fondé de cette vision de l'Homme. Alors que, pendant le bombardement, le personnage-narrateur fait tout ce qui est en son pouvoir pour limiter les dégâts et pour venir en aide aux autres locataires, ceux-ci agissent avec de plus en plus de fureur, jusqu'à devenir forcenés : «Ils ont plus la moindre notion... ils beuglent... ils s'injurient... c'est tout... et rendent!... ils dinguent dans les tessons... *brang... vzing!* ils s'écorchent... ils hurlent...» (*F II*, 473).

²⁰⁶ Céline, *Nord*, op. cit., p. 240 et 364.

La question se complexifie singulièrement dans le texte de Nimier, où pratiquement tous ceux qui monologuent, les «idiots» comme les «rusés», énoncent leurs opinions propres sur la nature humaine. Florence, qui appartient à la première catégorie, pense à son amant, l'un des officiers du régiment, en des termes qui en font l'un des dignes représentants de la catégorie des «hommes» : «Il aimerait mieux prendre Berlin [que de rester en seconde ligne]. Alors, il trouverait un nouveau plaisir à se regarder dans les glaces. Tels sont les militaires. Tant qu'ils n'ont pas massacré cent mille personnes, raflé le lait des enfants, supprimé l'importation des crèmes de beauté, ils ne savent pas quoi faire de leurs mains. Tels sont les hommes» (HB, 35). Le passage stigmatise ironiquement la bêtise et l'indifférence de la jeune femme qui place les crèmes de beauté et la vie des enfants sur le même pied. Rien dans le roman ne laisse toutefois supposer que son opinion à propos de la nature des militaires et des hommes en général soit erronée, bien au contraire : en un seul passage, et sans jamais prendre directement la parole, Nimier superpose des jugements de valeurs misogyne et misanthrope. Chez un autre personnage, Sanders, qui appartient à la catégorie des «rusés», le jugement apodictique ne porte plus sur la nature de l'homme, mais sur son rapport aux circonstances. Ici, l'être humain n'est pas fondamentalement féroce ou mauvais; il fait plutôt preuve en tout temps d'un conformisme fondamental. C'est là une autre façon de nier en lui l'existence du libre arbitre et d'un véritable sens moral :

Dans les années qui entourèrent la guerre mondiale, l'envie fut grande chez les jeunes gens de posséder une arme. Une mitraillette devenait un témoignage de virilité, au même titre qu'une première maîtresse en mil neuf cent. La civilisation, qui est presque tout entière dans les ambitions de l'adolescence, ne tirait plus ses valeurs de l'amour, mais du meurtre. Ce changement ne manquait pas d'agrément, vers la dix-huitième année. À cet âge, en effet, la société reste maussade et les femmes s'amuse de nous plus qu'elles n'en souffrent. Le royaume des guerres, des crimes, des révolutions se trouve d'une grande consolation pour nos cœurs (HB, 271-272).

L'énoncé est une nouvelle fois double. Il manifeste un jugement défavorable à l'égard de l'être humain et une attitude facétieuse, une badinerie cynique qui est coutumière à Sanders. Tous les personnages sont mis en scène par

l'auteur d'une manière qui lui permet d'illustrer différentes attitudes grâce auxquelles des individus se montrent désillusionnés et désengagés à l'égard de leur semblables. Tandis que, dans leurs textes respectifs, Nourissier, Céline et Aymé centrent leur propos autour d'une posture d'évaluation et d'un jugement de valeur central, le roman de Nimier inventorie à peu près toutes les nuances d'un égoïsme sardonique parfois brut, parfois raffiné, mais toujours foncier.

D'un roman à l'autre, les causes de cet égoïsme varient peu. Même si l'événement dont il est question dans ce sous-corpus ne mérite pas toujours de recevoir le nom de «guerre», la peur instinctive et le désir de subsister à tout prix revêtent une importance prépondérante. Le narrateur célinien se distingue des «locataires» par le fait qu'il sait conserver un minimum de lucidité, qu'il continue à percevoir ce qui l'entoure malgré le danger et les déflagrations croissantes, tandis que les autres, «tous ces emmêlés sous la table, viandes la trouille, voient plus rien, comprennent plus rien...» (*F II*, 331). Les hussards mis en scène par Nimier ne donnent pas une image différente au moment où ils sont attaqués par des SS. De la libération de Paris, Lucien conservera surtout le souvenir de «la peur — toutes les peurs entrecroisées, s'excitant l'une l'autre, se contaminant l'une l'autre» (*A*, 283). La terreur reste le grand moteur qui justifie l'attitude «hypocrite» d'Archambaud et des autres personnages mis en scène par Aymé. Elle gouverne non seulement ceux qui sont dominés par les communistes, mais aussi les communistes eux-mêmes, prêts à tout pour ne pas perdre le pouvoir dont ils jouissent. Elle explique également le comportement et l'attitude de Monglat, le plus puissant des Blémontois : «Bien qu'il eût à Paris des hautes protections, il vivait dans l'appréhension des enquêtes, des contrôles, des amendes, des restitutions et, surtout, des mouvements d'opinion» (*U*, 245). Les romanciers résistancialistes exaltaient les personnes capables d'ignorer ou d'outrepasser leur peur instinctive de la mort afin d'établir un ordre équitable pour les faibles comme pour les forts; dans le roman qui lui est opposé, quelques-uns veulent, mais nul ne peut aller à l'encontre de son instinct de conservation.

Cette volonté animale de se préserver soi-même à tout prix se double, chez la plupart des personnages mis en scène, d'une bestialité sans bornes. Plus que tout autre, Céline lie le premier motif au second : c'est avant tout à cause de sa peur instinctive que l'être du commun s'acharne contre les isolés, les marginaux, les incompris en général, et tout particulièrement contre Céline, qui fait figure de bouc émissaire par excellence : «L'intérêt des êtres est atroce c'est la mort en vous qu'ils viennent voir... se mettre bien avec la mort, qu'elle leur fasse pas de mal à eux, leur cher "eux", le moment venu...» (*FI*, 30). S'il faut en croire le narrateur célinien, la soif de sang remonte aux temps les plus immémoriaux; elle se trouve, comme l'instinct de conservation, au fondement des pensées magiques qui gouvernent la conscience, ou plutôt l'inconscience humaine. Tout au long de *Féerie*, et tout au long de son œuvre, Céline explique le comportement de ses contemporains en recourant à la figure de l'être «originel» — homme des cavernes ou «nègre» —, un tueur né, parfois un cannibale, qui se livre immanquablement aux rites sacrificiels les plus atroces : «Bikobimbo 1916!... On a mangé de la viande humaine rue Caulaincourt... Rue Charbonnière... Rue Claude-Bernard... en plein Paris trente ans plus tard!... alors la primitivité! Oh! Oh! pas d'offusquerie!... l'irrésistibilité des instincts!...» (*FI*, 141). Nourissier établit la même mise en relation entre terreur et sauvagerie dans le passage qu'il consacre à la libération de Paris. Aux représentations de bourgeois qui se terrent dans leurs appartements l'auteur juxtapose celles des révoltés qui arborent les «visages de la haine. À peine différents de ceux de la peur» (*A*, 385). Chez Aymé, seuls quelques personnages se montrent capables d'une réelle férocité. Lorsque le communiste Jourdan cherche à convaincre son «camarade» Gaigneux de l'utilité politique d'une brute sans scrupules comme Rochard, qui a mémorablement crevé les yeux d'un milicien en public, il emploie l'argument suivant :

Rochard a fait la preuve qu'il appartient à cette espèce d'hommes sur laquelle le parti pourra s'appuyer quand le moment sera venu d'organiser la terreur. Des gens comme toi et moi ne sommes capables que d'envoyer des fournées d'ennemis au poteau. Ce sont les Rochard qui créeront le véritable climat d'horreur indispensable à la réussite (*U*, 104).

Ici, la lâcheté ne cause pas la cruauté, mais elle l'attise ou la laisse faire. Lorsque les prisonniers de guerre originaires de Blémont reviennent du *stalag*, les villageois qui participent à la cérémonie d'accueil organisée en leur honneur sont écoeurés, mais ne pensent qu'à dissimuler autant que possible les marques extérieures de leur désapprobation lorsque des FFI battent un ancien du camp soupçonné de sympathies pétainistes (*U*, 328-331).

Les individus mis en scène ne se soucient pas de morale, mais ils accordent une importance considérable à la satisfaction de leurs penchants. Le narrateur célinien consacre de nombreux passages de *Féerie* à montrer les «locataires» en train de bâfrer et de se soûler; il précise dans *Nord* que «la cigarette est au-dessus de tout, au-dessus de la soupe, au-dessus du beurre, au-dessus de l'alcool... rien résiste à la cigarette²⁰⁷...»; il ne manque pas d'insister, de façon encore plus appuyée, sur la frénésie qui est associée à l'assouvissement des besoins sexuels. Il se montre entouré de «satyres! satyresses!... tout le quartier!» (*F II*, 610). De même, Nourissier intègre la nourriture et l'alcool à sa représentation des barricades parisiennes. Mais, comme nous l'avons vu, la révolte est surtout un temps de débauche, au cours duquel Lucien a sa première relation sexuelle (*A*, 353-356). Chez Nimier, la campagne de 1944-45 est un prétexte au viol. Alors que Sanders raconte en détail les circonstances au cours desquelles il a violé Rita, une Allemande riche et élégante (*HB*, 272-276), Saint-Anne pense à propos des autres Hussards : «J'essaie d'expliquer à ces imbéciles la beauté spirituelle du viol. Ce mot, pour moi, ne manque pas d'honneur, encore moins de charme. Hélas! Ils sont juste capables de tirer leur coup dans n'importe quoi : le carburateur de l'AM ou une grosse fille joufflue» (*HB*, 89). Pour sa part, Los Anderos, considère l'agression des femmes comme l'un des devoirs sacro-saints du militaire français :

Enfin, à K., moi, je me sentais plutôt des idées de père de famille. Protecteur, je me ferais, libérateur, grand Français et la suite. Comme Saint-Anne demandait si on violerait un peu les Fridolines, j'ai répondu :

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 168.

— Tout juste. Faut ce qu'y faut. Ousque l'honneur du régiment est en jeu, y a pas à reculer. Quand les z'hussards y rentrent dans une ville, c'est p't-êt' pas pour saluer les dames en bas de leur balcon et leur-z-y faire des révérences (HB, 74).

Dans ces romans, lorsque le sexe n'est pas le moyen même de la domination, une manière de posséder autrui comme chez Nimier, il sert à représenter l'être humain comme un animal sordide et grotesque, gouverné par ses seuls appétits.

Par l'insistance avec laquelle ils décrivent l'irrationalité, l'égoïsme, la peur, la férocité et la soif de plaisirs inhérentes à la nature humaine, Aymé, Céline, Nimier et Nourissier donnent le *malfaiteur* du roman résistancialiste pour le seul type d'être humain qui existe réellement. Fascisme ou non, toute humanité est bestialité. Dans cette perspective, des notions comme la «raison», la «lucidité», la «morale», la «responsabilité» ou le «libre-arbitre» n'ont à peu près plus de raison d'être. Céline se montre tout particulièrement désillusionné à ce propos :

n'importe où et n'importe quand, paix, calme plat, guerres, convulsions, vagins, estomacs, verges, gueules, braquets, à ne savoir où les mettre! à la pelle!... mais les cœurs?... infiniment rares! depuis cinq cents millions d'années, les verges, tubes gastriques, se comptent plus, mais les cœurs?... sur les doigts²⁰⁸!...

Sanders croit pour sa part que l'«humain» est une notion qui n'a «de sens que pour des tapettes endurcies» (HB, 392). Dans tous les romans anti-résistancialistes, l'«humanisme» est au mieux une curiosité improbable, au pire un fantasme ou une escroquerie. Dans tous les cas, l'être humain est naturellement un animal incorrigible, qui ne peut progresser et le bien un héritage pour lequel seuls des idiots ou des fumistes pourraient se sacrifier.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 227.

2 La société.

«Allez voir lutiner le grand nombre!» s'exclame le narrateur célinien, le «héros maintenant c'est : Beaucoup!» (*F II*, 386). Le personnage-narrateur de *Féerie pour une autre fois* justifie la part principale du dégoût que ses contemporains lui inspirent en illustrant leur tendance irrépessible à s'agglutiner en une masse. Bien qu'il soit maître dans l'art de dépeindre des êtres d'exception à la limite du monstrueux, comme Jules le peintre cul-de-jatte ou l'énorme Normance, Céline use pour le moins autant de regroupements et de généralisations que de particularisations lorsqu'il dépeint les membres de son entourage immédiat. Pendant le bombardement, le personnage-narrateur est aux prises avec «les locataires» qui s'entassent sous une table pour se protéger et qui, du coup, deviennent un «seul corps plein de pieds, plein de mains... ça fait qu'un corps, plein de bouches qui hurlent» (*F II*, 334). Pour la plupart dépourvus de noms et de visages, fondus les uns dans les autres, ces différents «personnages» sont réduits à la matière biologique et à ses fonctions les plus basses. Rendus monstrueux et ignobles par leur entassement, ils sont comparés avec les objets les plus vils, par exemple un tas excrémental : «Ces encaqués, foireux, feuilletés!... "feuilleté" de locataires, cacas, pipis! empilés!...» (*FII*, 330).

Du point de vue adopté dans ces romans, les corps des personnes qui forment un groupe sont indistincts, sans indépendance les uns par rapport aux autres, entassés les uns sur les autres comme un amas de détrit²⁰⁹. Il n'en va pas autrement en ce qui concerne les opinions que les membres d'un groupe peuvent être amenés à défendre. Dans la «comédie humaine» de Céline, le «vrai» et le «bon», comme le «faux» et le «mauvais» dépendent strictement d'un accord spontané entre toutes les personnes. Dans le paragraphe liminaire de *Féerie*, l'auteur expose d'emblée ce qu'il faut penser

²⁰⁹ Ceci n'est pas sans évoquer le total mépris pour la personne humaine manifesté par les nazis, y compris par-delà la mort de leurs victimes.

des valeurs dont les individus en général prétendent se réclamer à un moment où à un autre :

Les êtres se comportent presque tous en même temps de la même façon... les mêmes tics... Comme les petits canards autour de leur mère, au Daumesnil, au bois de Boulogne, tous en même temps, la tête à droite!... la tête à gauche! qu'ils soient dix! douze... quinze!... pareils! tous la tête à droite! à la seconde! (*F I*, 23).

Ici, les seules «raisons» sont des raisons de faire corps. Les prises de position des gens, leurs comportements, leur idées, et tout particulièrement leurs perceptions de la guerre, de sa signification globale, de ceux qui en sont les principaux *malfaiteurs* ou *bienfaiteurs* ne dépendent ni d'une réflexion personnelle, ni de ce que Sartre nomme un «absolu métaphysique», ni d'un choix individuel qui «engage», mais d'un mouvement auquel s'abandonne passionnément la foule, lequel n'est pas dicté par des valeurs intrinsèques, mais par les transformations des rapports de force. Ce que le narrateur dit des «deux jeunes filles du "7^e»» exemplifie les réactions de tous ceux qui entourent Céline. Les concitoyens du docteur Destouches le respectaient dans les premières années de la guerre; ils se sont ensuite mis à le conspuer d'une manière de plus en plus agressive, non parce qu'une prise de conscience les a amenés à le considérer comme un monstre ou un «Salaud», mais parce que la situation de ses alliés allemands et collaborateurs s'est détériorée : «les Russes auraient été battus elles m'auraient appelé : professeur... éminent physiothérapeute, génie, tcétéra!... y a rien dans le fond des nénettes que le contre-coup des grandes nouvelles...» (*F II*, 400). En plus de l'«anthropologie sociale du servage²¹⁰» dont a parlé Yves Pagès, nous retrouvons ici une «anthropologie sociale» de la meute acharnée : alors que la société célinienne dans son ensemble se rallie toujours avec les puissants de l'heure, elle s'en prend en contrepartie immanquablement aux faibles et aux isolés quels qu'ils soient. De la même manière que dans *Allemande*, où les seules scènes de violence montrent quelques soldats de la Wehrmacht impitoyablement massacrés par la «vermine parisienne» émancipée, de la même manière que dans *Uranus*, où

²¹⁰ Yves Pagès, *op. cit.*, p. 312.

de multiples allusions sont faites à des «fournées de collabos» qui ont été ou qui seront envoyées au poteau, l'exécution publique est ici *le* leitmotiv de la société contemporaine : «l'Époque est généreuse en rien, sauf en étals, brûleries, penderies, c'est rare que vous trouverez pas quelque chose!...» (*F I*, 57).

D'après ce qu'en dit Céline, la force est, en deçà des faux-semblants de l'éthique humaniste, le seul moyen de faire fonctionner l'organisation sociale. Équivalents par leur manque de morale et leur hypocrisie, formant le plus souvent une masse indistincte, les individus conservent une seule différence les uns par rapport aux autres, ils peuvent être foncièrement inégaux sur un seul plan : celui de la puissance (financière ou politique) dont ils disposent et qui leur assure, à chacun, une place parmi les dominants ou les dominés. D'après le narrateur de *Nord*,

le vrai rideau de fer c'est entre riches et les miteux... les questions d'idées sont vétilles entre égales fortunes... l'opulent nazi, un habitant du Kremlin, l'administrateur Gnome et Rhône, sont culs chemises, à regarder de près, s'échangent les épouses, biberonnent les mêmes Scotch, parcourent les mêmes golfs, marchandent les mêmes hélicoptères, ouvrent ensemble la chasse, petits déjeuners Honolulu, soupers Saint-Moritz!... et merde du reste!... babioles! galvaudeux suants trimards, mégotiers, revendicateurs, à la niche! ce qu'ils pensent de nous là sûr²¹¹!...

Si Aymé met moins l'accent sur la bestialité que sur la couardise naturelle des gens, la société à la fois démocratique et totalitaire d'*Uranus* ne diffère pas dans son essence profonde. La foule des Blémontois forme elle aussi une «masse» dirigée par la peur que la puissance des communistes inspire, ce que «démontre» par exemple le chapitre III (*U*, 35-44), consacré aux réflexions formulées par le personnage d'Archambaud à propos de la France et des Français d'après la Libération. L'ingénieur ne cesse de récriminer contre la lâcheté hypocrite de ses concitoyens qui désapprouvent

²¹¹ Céline, *Nord*, op. cit., p. 183.

les «saloperies» commises par les FFI sans jamais chercher à les faire cesser, qui continuent à croire au bien-fondé de la politique vichyste tout en prétendant se réclamer de la vision résistancialiste du conflit. Bien qu'il ose venir en aide au collaborateur Maxime Loin, qu'il se distingue ainsi jusqu'à un certain point des «autres», le personnage ne parvient jamais à adopter en public un comportement différent de celui qu'il dénonce. De même que ses concitoyens, il exprime ses opinions divergentes dans la plus stricte intimité, il garde craintivement le silence devant les scènes de violence, comme par exemple dans le passage où un ancien prisonnier est battu devant tout le monde sur le quai de la gare (*U*, 328 et ss.).

Dans *Uranus*, le contrôle de l'opinion publique est littéralement une question de vie ou de mort. Si des personnages comme Archambaud, Didier, Loin, Watrin, Léopold et Gaigneux peuvent penser à part eux, s'ils s'accordent moins volontiers à l'ordre collectif que la plupart des personnages mis en scène dans les autres romans anti-résistancialistes, leurs velléités d'indépendance, les tentatives que quelques-uns d'entre eux mènent afin de défendre des opinions personnelles au grand jour y sont par contre beaucoup plus sévèrement réprimées : avec le fasciste Maxime Loin, le seul personnage qui se révolte ouvertement contre la doxa et ses maîtres, Léopold, est abattu en toute légalité par des gendarmes aux ordres des communistes et de Monglat. La vérité officielle qui a cours dans la société ayméenne est organisée strictement par les rapports de force, en dehors de toute morale. Alors que la richesse de Monglat lui assure non seulement l'impunité, mais un pouvoir quasiment absolu sur le village et ses habitants, Maxime Loin sera finalement arrêté, et probablement exécuté, non pour avoir promu un régime politique odieux, mais, en vertu d'un accord tacite qui unit d'emblée tous les membres de la société, pour s'être contenté de défendre des idées sans en retirer quelque profit personnel sur le plan social ou financier. Après que sa maîtresse lui a demandé d'intervenir en faveur du journaliste, le fils de Monglat formule des pensées qui rendent compte de cette nécessité diffuse qui oriente les opinions et les comportements de chacun :

Si encore il s'était agi d'un homme riche, ayant une situation confortable, le public de Blémont eût admis qu'il bénéficiât de puissants appuis. La chose aurait semblé logique. Mais Loin n'était en somme qu'un petit employé, un de ces hommes de peu dont le supplice et l'ignominie procurent presque autant de plaisir aux bourgeois qu'aux prolétaires. Qu'une intervention d'en haut s'exerçât en sa faveur, il y avait là de quoi choquer et décevoir ses concitoyens. En réfléchissant à la disproportion entre l'importance des protecteurs et celle de Maxime Loin, le fils Monglat lui-même, malgré son désir d'être agréable à Marie-Anne, était froissé dans un sentiment intime des valeurs sociales (*U*, 252-253).

3. La nation

Catherine Savage Brosman a démontré que la plupart des romans de guerre écrits depuis le début de la période romantique sont structurés par une tension entre la logique individuelle ou subjective des individus mis en scène et une logique collective, qui renvoie aussi bien à la description de la guerre proprement dite qu'à celle de la nation au nom de laquelle cette guerre est menée²¹². Dans le roman de guerre, la mise en texte de l'individu, habituellement du soldat, conduit plus ou moins directement à qualifier le pays auquel il appartient. Inversement, ce qui est dit à propos du pays contribue aussi à qualifier les différents personnages.

Le roman français qui représente la Seconde Guerre mondiale diffère légèrement du roman de guerre classique : les affrontements des armées y sont le plus souvent laissés à l'arrière-plan. Aussi, à la différence des œuvres romanesques consacrées à l'«épopée» napoléonienne, à la guerre de 1870 ou à celle de 1914-18, les relations d'opposition et/ou de réciprocité entre individus et nation ne sont pas nécessairement définies par des «scènes de la vie militaire». Elles sont plutôt établies par l'élaboration d'un ensemble plus ou moins complexe d'interactions entre des individus et des groupes — moraux, générationnels, sociaux ou nationaux, auxquels ces individus

²¹² Catherine Savage Brosman, *op. cit.*, p. 63 et ss.

appartiennent ou auxquels ils s'opposent —, puis entre ces différents groupes. Dans les romans résistancialistes, par exemple, la distribution bipolaire et exclusivement morale du personnel romanesque entre les «Hommes» et les «Salauds» contraignait les auteurs à représenter une France duelle déchirée entre Résistance et Collaboration, idéaux universalistes et «réalisme» égoïste.

De leur côté, les romanciers anti-résistancialistes mettent en scène des personnages irrationnels, moralement irresponsables, à la fois hiérarchisés par la richesse et intégrés dans une seule et même «masse». En complémentarité avec ces descriptions chosifiantes de l'individu et de la société, la nation est perçue — dans la plus pure tradition des idéologies de droite et d'extrême-droite — comme un corps organique plutôt que comme l'incarnation d'une idée, d'une valeur ou d'un projet. Dans la mouvance à laquelle appartiennent les romanciers anti-résistancialistes, tout pays est une entité vivante, et donc mortelle, dont l'aptitude à perdurer varie selon le degré de sa cohésion interne, c'est-à-dire selon l'aptitude de ses différentes parties constituantes à faire conjointement exister et à défendre son «âme nationale». Ce qui compte dans cette optique, ce sont souvent moins les qualités particulières de l'«âme» en question que la quantité de puissance qui peut être mobilisée afin de l'imposer en face de celles qui lui sont étrangères. Il s'agit là d'une logique chauvine, dans laquelle les différents «corps» nationaux s'attribuent réciproquement des valeurs et des importances plus ou moins grandes en s'affrontant perpétuellement les uns les autres sur les plans de la culture, du sport, de l'économie, de la diplomatie et de la guerre. Le personnage de Sanders exprime par exemple une déception particulièrement significative lorsqu'il laisse entendre que les transformations de la culture française et de son image internationale au siècle dernier en ont fait à la fois un pays affaibli et méprisable : «[S]i les Français, autrefois, entendaient vanter avec plaisir leur littérature, leur monarchie et leurs armées, ceux du XX^e siècle bouillonnent de joie dès qu'on fait la moindre allusion à leurs couturiers et à leurs parfumeurs» (*HB*, 371).

Or, dans cette perspective, les expériences de la «Drôle de guerre», de la défaite, de l'Occupation et de la Libération des territoires coloniaux et métropolitain par les forces alliées ont mis en lumière l'état d'extrême délabrement du corps national et la faiblesse de l'«âme» française en face des «âmes» germanique, soviétique et anglo-saxonne. Mieux que celles de tout autre événement historique, les représentations de la Seconde Guerre mondiale peuvent contribuer à diffuser l'image d'une France qui a fait la preuve indubitable de son avachissement physique et de sa désintégration spirituelle. Mieux que tout autre, elles peuvent servir les desseins de ceux qui entendent promouvoir une entreprise de régénération nationale. Dans les romans anti-résistancialistes, la France est donnée pour un pays au passé glorieux, une entité autrefois puissante et dominatrice, donc grandiose, mais dont il n'y a plus grand chose de valable à attendre. Chez Marcel Aymé, le narrateur reproche implicitement à la majorité des Blémontois d'avoir abandonné leur pays à la Libération pour se soumettre aux nouvelles puissances dominantes. Lorsqu'il décrit la cérémonie organisée à l'occasion du retour des prisonniers, il remarque que la «plupart des drapeaux étaient anglais et soviétiques, les Blémontois ayant tous un très grand souci de montrer leur patriotisme» (*U*, 285). Le narrateur célinien, pour qui la Belle Époque fait figure d'âge d'or, considère que la dégénérescence achevée en 1940 remonte pour le moins aux années de la Grande Guerre : «La France là, avoué simplement, ça va de sainte Geneviève sur son mont à Verdun 17, après c'est plus que du drôle de monde, des personnes plus très catholiques» (*F I*, 32). Appartenant à une génération plus récente, Nimier se contente pour sa part de faire de 1940 la grande catastrophe dont le pays risque de ne plus se relever. Sanders se fait catégorique lorsqu'il se remémore Dunkerque : «Alors, nous avons compris notre malheur : nous étions en province» (*HB*, 18). Plus facétieux, l'officier de Forjac adopte un point de vue similaire : «[J]e ne faillissais pas à verser quelques larmes émues en entendant invoquer la France éternelle, expression à laquelle il faut toujours substituer dans notre esprit, pour en goûter le sens, des locutions telles que : le Honduras éternel, la Liberia for ever, ou Monaco à la vie, à la mort» (*HB*, 82). D'après Lucien Lechade, la seule possibilité que ses compatriotes puissent encore entrevoir un avenir pour le pays après

l'Occupation et la libération de Paris constitue une raison supplémentaire de désespérer d'eux : «Cet énorme pouvoir des gens, en si peu de jours récupéré, de croire aux choses, à la force, à la revanche, à l'avenir. L'avenir, surtout : Lucien n'en revient pas. Il écoute son pays faire des projets» (A, 284).

Remarquons, en terminant cette section, que si chacun des romanciers s'entend à conspuer la France au nom d'une vision du monde dont lui ou ses personnages se réclament plus ou moins ouvertement, ils n'incitent pas tous leurs lecteurs à abandonner l'espoir. Lechade entrevoit une réalité à laquelle il n'a jusqu'alors jamais cru lorsque, après la Libération, il croise un soldat gaulliste :

C'est la première fois de sa vie qu'il voit un Français vêtu d'un air vainqueur. L'insolente nation, c'était donc vrai ? Un homme qui n'a jamais été humilié. Son allure, sa voix : tout parle d'un certain pays, d'un certain passé dont Lucien est stupéfait de découvrir qu'ils existent, que ce n'était pas de la frime (A, 407).

De même, de Forjac reconnaît des mérites à de Gaulle contre lequel il s'est battu en Syrie. Après la Libération, il s'emploie à de nombreuses reprises à le «défendre» intérieurement contre ceux qui le tiennent pour un démocrate :

Je remarque en passant que je ne partageais pas les opinions qui couraient à l'époque sur le compte de de Gaulle. Ces opinions disaient en effet qu'il était foncièrement démocrate et perdu pour la bonne cause. Eh bien, je ne croyais pas cela pour deux raisons. La première, c'est qu'il ne faut pas accuser un homme d'imbécillité sans des motifs sérieux. Ensuite, parce que le fait d'avoir rétabli la République ne prouvait rien, sinon qu'il tenait une douloureuse promesse et que cette promesse-là n'avait pas de quoi beaucoup le chagriner, puisque aussi bien, rétablir une République en France, c'est toujours marier une femme coquette avec un vieillard : elle le trompera (HB, 190).

Dans les deux cas, les romanciers trouvent le moyen de promouvoir une image de la guerre et de la France foncièrement anti-résistancialiste tout en vantant le plus grand des héros de la Résistance, non pour avoir combattu une idéologie anti-humaniste, mais pour avoir su adopter envers et contre tous une attitude dominante, conquérante, intransigeante, et surtout pour

avoir gagné l'épreuve de force qu'il avait engagée. Dans les passages où les forces armées de la France Libre sont évoquées, nous atteignons le point où deux des romans anti-résistancialistes se rapprochent le plus d'une esthétique fasciste : d'après ce qu'ils laissent entendre, il n'y a de salut pour la France que dans la mesure où ses parties pourront à nouveau être réunies sous l'égide d'une figure autoritaire et charismatique.

C. Les Résistants

Chez Nimier et Nourissier, ce n'est pas pour avoir résisté, mais pour s'être battus — battus victorieusement — et avoir fait montre d'une volonté inflexible que le général de Gaulle et ses troupes reçoivent ici et là quelques marques d'admiration. Les deux romanciers ne laissent jamais supposer que, pour eux, les Forces Françaises Libres aient pu former des corps d'armée distincts des autres sur le plan de l'éthique. Dans les discours qu'ils délèguent à leurs personnages, une telle considération n'entre jamais en ligne de compte. Seules la puissance militaire et l'atteinte des objectifs fixés orientent les jugements relativement positifs qu'ils portent à l'endroit des troupes de de Gaulle.

Sans jamais faire preuve d'un quelconque enthousiasme à l'égard de ces corps d'armée et de leur chef, Céline en fait de son côté des agents belliqueux qui perpètrent des horreurs. Dans *D'un château l'autre*, les allusions à la libération de Strasbourg par l'armée de Leclerc et «ses Sénégalais à coupe-coupe²¹³» donnent lieu aux descriptions de la plus extrême folie sanguinaire. Contrairement à son habitude qui lui fait pratiquement toujours s'attribuer à lui-même le rôle du bouc émissaire, le personnage-narrateur reconnaît le statut de victime aux Strasbourgeois «rescapés» qu'il rencontre à Sigmaringen : «[E]ux ils pouvaient hurler un

²¹³ Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, op. cit., p. 156-157.

peu!... ce qu'ils avaient vu, eux! et subi!... torrents de sang, eux!... pas des rigoles! pas des mouchoirs!... des décapitations en masse! pendaisons! Des pleines allées d'arbres! entières!... guirlandes farandoles de pendus²¹⁴! Au début de *Féerie pour une autre fois*, le personnage de Céline — celui vivant dans l'immeuble montmartrois sous l'Occupation²¹⁵ — entrevoit que la victoire imminente des Alliés sera un temps de bride abattue pour les hordes les plus frénétiques. D'après lui, le débarquement amènera des scènes apocalyptiques dont le bombardement décrit dans la seconde partie du roman donne tout juste un avant-goût :

C'est la hurlerie générale... les Boches sont foutus! On va massacrer tous les autres! Les ondes s'en enrouent de Tomsk à Sydney, Australie, d'Aberdeen à Tchad, que ça va être une gibelotte comme on a pas vu depuis trois siècles! La manière que ça va saigner, couler à torrents, viscères partout! La gluance, le charnier nazi! Toute la clique! «Dressez vos listes!» Y a du débarquement dans l'air! [...]

[L]'occiement national total! Toutes les salopes à la boucherie! Au moins quinze cadavres par îlot! Peut-être plus! Un par palier! C'est l'ordre! c'est l'avenir! La joie générale! (*F I*, 29)

Nous avons déjà vu que dans l'œuvre célinienne, comme dans celles d'Aymé, de Nimier et de Nourissier, les représentations de la guerre, de la nature humaine et de l'organisation sociale empêchent que la moindre valeur puisse être reconnue à la mémoire, à la vision du monde et au modèle romanesque résistancialistes. Il n'y a pas davantage de place dans *Féerie pour une autre fois* que, par exemple, dans *Le hussard bleu* ou dans *Allemande*, pour les valeurs au nom desquelles les opposants à Hitler se sont battus. Les armées s'opposent aux armées, les horreurs succèdent aux horreurs sans qu'il soit jamais question d'une juste cause ou de la Résistance. À partir d'un point de vue tel que celui adopté par le personnage-

²¹⁴ *Ibid.*, p. 281.

²¹⁵ Selon les images évoquées et l'effet recherché, la situation d'énonciation élaborée par Céline lui permet de se placer, au besoin, dans le temps de l'histoire ou dans celui de l'énonciation. Alors que le personnage ne peut connaître l'Épuration, le narrateur du roman ne peut pas «entrevoir» la victoire des alliés puisqu'il raconte après que celle-ci soit survenue. L'auteur peut quant à lui mélanger appréhensions et regrets à sa guise.

narrateur célinien, selon qui «y a pas de justice ici sur terre, y a que des comploter... des bourbes de vices...» (*F II*, 452), un héros altruiste et lucide, qui se sacrifie en toute connaissance de cause pour instaurer un ordre du monde plus juste est littéralement inconcevable dans la réalité. Lorsqu'il est évoqué, ce type de personnage s'inscrit immanquablement dans la mise en scène d'une supercherie. Il n'y a pas de héros chez Céline, mais il y a en revanche une foule de pleutres mythomanes²¹⁶ : «Tous les lâches sont romanesques et romantiques, ils s'inventent des vies à reculons, pleines d'éclat. Campéadors d'escaliers! Le crime leur vient, tous risques éteints, les dagues aux Puces!» (*F I*, 40). Dans le récit célinien et anti-résistancialiste de la Seconde Guerre mondiale, le Résistant n'existe tout simplement pas.

Ni le narrateur d'*Uranus*, ni aucun des personnages qui prennent la parole (dont plusieurs membres du parti communiste) ne font allusion aux Résistants ou à leurs agissements entre 1940 et 1944. Cette partie de la guerre et du parcours des personnages est passée sous silence du début à la fin. À l'exception de ce qui est dit de Monglat et de son omnipotence, d'une allusion au personnage secondaire de Maître Mégrin qui a été écarté du pouvoir par les communistes même s'il s'était engagé dans un réseau de renseignement (*U*, 207), les «années noires» ne sont à peu près jamais évoquées afin d'expliquer ou de justifier les positions occupées par les différents villageois. De la même manière que chez Céline, l'acte de Résistance est tout au plus, chez Aymé, une fanfaronnade qui permet aux bavards de se faire valoir à bon compte. Lorsque, par exemple, le cabaretier Léopold prétend avoir caché un Juif durant l'Occupation, l'un de ses clients rétorque : «Mais j'y pense, votre Juif, il n'était pas si Juif que ça. C'était quand même votre neveu?» (*U*, 61).

Bien qu'il représente les «années noires», Nourissier ne réserve pas une place plus importante à l'héroïsme. Les personnages d'*Allemande* qui prétendent s'opposer à l'occupant sont, pour reprendre une expression de

²¹⁶ Cette figure du «faux résistant» aura la vie longue. Encore en 1989, elle inspirera à Jean-François Deniau le sujet d'un roman (*Un héros très discret*, Paris, Olivier Orban, 1989, 185 p.), qui sera adapté au cinéma par Jacques Audiard en 1996.

Lucien, des «résistants d'entre poire et fromage» (A, 223). La révolte à laquelle le héros est confronté se limite au «gaullisme en mie de pain de tous les Fléchet, qui croyaient avoir porté une botte féroce à Hitler en amusant par quelque finesse les quarante mioches d'une classe de lycée» (A, 55). Lorsque le surveillant général affirme devant les jeunes hommes : «Dieu sait que nous sommes quelques-uns à souhaiter [la défaite des Allemands] et à y travailler», une voix, celle du narrateur ou de Lucien, ouvre une parenthèse pour remarquer : «ce nous-sommes-quelques-uns, invention pure car le personnage file doux depuis 1940, a pourtant grand air» (A, 94). Les péroraisons sans conséquences politiques réelles entendues ici et là permettent aux discoureurs de se donner à eux-mêmes bonne conscience, de se revêtir d'un vernis d'héroïsme en ne faisant rien et en prenant un minimum de risques. Proche de l'après-Libération des personnages d'Aymé, le Paris occupé dans lequel Lechade évolue est presque exclusivement composé d'attentistes bavards et hypocrites. Lorsque son camarade Bertrand annonce qu'il part pour le maquis, non par idéalisme, mais pour échapper au travail obligatoire en Allemagne, Lucien se fait sceptique : «C'est quoi, au juste, le futur maquis de Bertrand ? Un séjour discret en Ardèche où les Lossan ont de jolies propriétés ? On voit mal le fils Lossan allant guerroyer avec le mécano et le mitron du Cheylard. Ou alors, qu'est-ce que le monde va se mettre à bouger!» (A, 127).

Les pensées de Lucien laissent néanmoins supposer que le «mécano» et que le «mitron du Cheylard» guerroyent. Si aucun des personnages importants mis en scène dans *Allemande* ne combat véritablement aux côtés de la Résistance, l'existence de l'opposition active aux Allemands n'est pas pour autant niée comme chez Céline. Cependant, les Résistants dont il est question ici n'ont à peu près rien à voir avec des personnages tels que Marat, Janek ou Jean Blomart. Le rôle appartient exclusivement à une classe sociale, et non pas morale d'individus. Ici, les «terroristes» recherchés par les Allemands et dont les signalements sont diffusés sur des affiches ont «les barbes, les nez crochus, les oreilles en feuilles d'artichaut, les yeux traqués — et sous chaque gueule le nom. Un nom impossible à prononcer, évidemment!» (A, 174). Parmi les relations de

Lucien, le seul qui défend sincèrement la vision résistancialiste de la guerre et qui en vient à quitter son collège pour aller se battre est le personnage épisodique de Georges, un jeune homme «aux origines confuses», «débarqué de Savoie à Paris il y a peu» (A, 169). À la fin du roman, les barricades sont érigées et les combats de rue menés par «la vermine parisienne» (A, 293). L'engagement de Bertrand n'est pas douteux en raison des dangers qu'il comporte, mais parce que, dans un monde régi par les lois et les préjugés du snobisme, il équivaldrait à une perte de prestige inacceptable pour le «fils Lossan». D'après ce qu'en disent le héros et le narrateur du roman, la Résistance est toujours, d'une manière ou d'une autre, une affaire douteuse : lorsqu'elle n'est pas bavardage ou supercherie, elle reste exclusivement l'occupation de ceux que Georges appelle «les crasseux, les "malfaiteurs", les youpins, les polacs» (A, 174).

Plus encore que Nourissier, Nimier est passé maître dans l'art de multiplier les allusions désobligeantes destinées à ternir l'image des «combattants de l'ombre». Dans la diversité de points de vue divergents que l'auteur du *Hussard bleu* parvient à entrecroiser, à partir de tous les modes de la dérision dont il sait jouer, l'existence de la Résistance et des Résistants n'est pas éclipsée, bien au contraire. Sa reconnaissance et les multiples évocations qui en sont faites renversent plutôt les images qui en ont été données ailleurs. Outre les innombrables commentaires anti-résistancialistes critiques, badins ou cyniques que formulent Sanders, De Forjac et Saint-Anne tout au long du roman, nombre de personnages secondaires se chargent, chacun à sa façon, de salir l'aura dont les Résistants ont été nimbés dans la représentation romanesque résistancialiste. Lorsqu'il se remémore ses années d'Occupation, Los Anderos²¹⁷ donne de ses compagnons d'armes et de lui-même une image qui est loin d'exalter des valeurs telles que la sensibilité, la maîtrise de soi, la lucidité, la fraternité, la générosité et l'esprit de sacrifice :

Pendant ce temps, on se gelait au maquis. Et il fallait encore cet imbécile de capitaine pour nous lire des poètes,

²¹⁷ Remarquons qu'il s'agit de l'un de ces «noms impossibles» que Lucien lit sur les affiches rouges placardées par les Allemands.

le soir. Je veux vous améliorer, il disait. Heureusement que les Schleus l'ont cravaté. Ensuite, j'ai quitté les Efefis pour les Eftépés. Ah, ça alors, c'était bien. Y avait de la discipline, des échanges intellectuels, quoi (HB, 266).

À l'extrême opposé social, militaire et idéologique, les pensées attribuées au colonel de Fermendidier attaquent l'image d'une armée française entièrement ralliée à de Gaulle et aux idéaux de la Résistance à partir de 1944 : «Les résistants, je ne sais pas. Les fusiller : bien salissant, bien cruel pour de pareilles lopettes. Les donner à la Pologne, elle n'en voudra pas. Leur refuser le droit de porter les armes et de sauter leur femme : voilà la solution» (HB, 285). De même que les plus critiques et les plus cyniques, les personnages les plus foncièrement imbéciles de Nimier s'inscrivent, non pas dans une négation du résistancialisme, mais dans une entreprise qui se joue de tous les poncifs, stéréotypes, clichés et *topoi*, de tous les aspects de la poétique romanesque grâce auxquels il a pu être mis en texte par des écrivains comme Beauvoir, Bory, Gary, Vailland et Vercors.

Nimier se contente toutefois le plus souvent de ridiculiser les aspirations de la Résistance et sa bonne conscience sans la taxer pour autant de perfidie. Pour lui, la croyance dans les idéaux de la Résistance relève tout au plus de l'idiotie. Aymé et Céline vont plus loin. Dans l'un des pamphlets anti-résistancialistes les plus virulents qui aient été écrits en France, l'auteur d'*Uranus* accuse les chefs de la Résistance de s'être «octroyés le pouvoir en ne consultant que leurs appétits²¹⁸». L'auteur de *Féerie* manifeste le même esprit revanchard lorsque, détenu au Danemark, il écrit à son avocat :

J'aurais envie de monter une société «les Ingrats d'Hitler, les Promus de la catastrophe». Je vous assure que ça ferait une jolie armée — énorme de monde, autre chose que la Bastille Nation... de l'Étoile à la Cannebière. Je les vois au coude à coude — et cinq de front — je lui demandais rien moi à Hitler²¹⁹.

²¹⁸ Marcel Aymé, *L'épuration ou le délit d'opinion*, op. cit., p. 12-13.

²¹⁹ Lettre de Céline à M. Mayer, 26 novembre 1946, cité dans François Gibault, *Céline. 1944-1961 : cavalier de l'Apocalypse*, Paris, Mercure de France, 1985, p. 212.

Les deux auteurs reprennent ces points de vue non-réfractés dans leurs œuvres romanesques respectives. Plus qu'un leurre auquel quelques crétins ont pu croire, plus qu'une fanfaronnade d'après-guerre, la mémoire résistancialiste est profitable financièrement et politiquement pour ceux qui savent en jouer à leur avantage. Les comparant à Roland, le héros de la chanson de geste qui sonne du cor, Céline dénonce l'attitude intéressée des «preux d'aujourd'hui» : «Qu'est-ce qu'ils sonnent eux? Qu'est-ce qu'ils fendent? Qu'est-ce qu'ils chantent?... François? Raoul? André? Canal? Des personnalités immenses! Ils sonnent des "Suez"! Ils sonnent des "Beers"! des "Saint-Gobain"! Ils chantent les Banques Suisses!» (*F I*, 129). Archambaud connaît pour sa part un seul Résistant : le fils Monglat qui s'est engagé à «la onzième heure» (*U*, 9) afin de protéger la situation et la fortune de son père. Du point de vue politique, le statut de Résistant confère à ceux qui le détiennent un droit de vie et de mort sur les autres, c'est-à-dire la possibilité de satisfaire leur cruauté «naturelle» en toute légalité et sans la moindre restriction. Le narrateur d'*Allemande* défend cette même idée lorsqu'il mentionne que sur les visages des justiciers qui libèrent Paris passent «des ombres ignobles : jactance, rigolade» (*A*, 393). Voilà encore ce que décrit de manière tout à fait explicite le narrateur célinien, qui considère que «les bienfaiteurs» sont «les pires sadiques²²⁰» :

Ils se sont tous promus Guillotins, pendeurs, ambassadeurs, chargeurs, menteurs, et de ces panaches! l'arrogance! Henri IV! huit! douze! Hercules de micros! Voix d'acier!... Ils ont peur que des astro-bombes! Oh mais prévoyeurs! escampeurs! que vous les tenez là sous vous, les étranglez!... ils sont déjà au New-Mexique!... Zèbres stratosphériques!... (*F I*, 96)

Par le recours à une esthétique en apparence plus réaliste, l'auteur d'*Uranus* propose un même type de dénonciation. Dans un monde dépourvu d'humanité, les êtres les plus inhumains sont ceux qui font la loi au sortir de l'Occupation. Après avoir été arrêté par erreur, Archambaud en vient à considérer les dominants de l'heure comme autant de crapules qui se sont donné les moyens d'agir impunément au grand jour :

²²⁰ Louis-Ferdinand Céline, *Nord*, op. cit., p. 192.

Il pensait avec colère à l'attitude des deux F. F. I., qu'il traitait tout bas de voyous. Ces deux gamins, qui semblaient participer à une opération de police contre quelque collaborateur, savaient sûrement à quoi s'en tenir sur sa personne. Pourtant, son identité dûment établie, ni l'un ni l'autre ne pouvaient se résigner à le laisser libre, trop heureux qu'ils étaient, les salauds, de tenir un homme au bout de leurs fusils et appelant de leurs vœux l'incident qui leur donnerait prétexte à lâcher un coup de feu dans une viande vivante. Racaille. Ceux-là n'étaient pas des hypocrites. Ils laissaient paraître leurs instincts. On en avait su quelque chose au moment de la Libération et personne ne s'était élevé contre les exécutions sommaires et les rapines (U, 40).

S'il faut en croire ce que pense Archambaud, un personnage donné à plusieurs reprises pour honnête et réfléchi dont le point de vue s'accorde le plus souvent avec ce que montre et ce que raconte le narrateur, il n'y a plus de justice qui tienne au moment où les FFI et les communistes prennent le pouvoir et où ils entreprennent d'«épurer» la nation. Plutôt que de se sacrifier à la défense des idéaux humanistes, ils se servent de leurs idéaux de façade et de leur langue de bois afin d'assouvir leur soif de domination tout en justifiant la violence et la mort qu'ils propagent. Alors que, au nom de la «condition d'exploité» (U, 100) des prolétaires, Jourdan se prépare à «organiser la terreur» et à créer un «véritable climat d'horreur» (U, 104), le fils d'Archambaud se sent tout à fait en droit de haïr Maxime Loin, étant donné que cet homme appartient à «une catégorie d'individus dont le cinéma, la radio, les journaux et les romans, s'accordaient à dénoncer la lâcheté, le ridicule et l'ignominie» (U, 77). Lorsque, plus tard, le personnage de l'ancien journaliste fasciste entrevoit l'avenir inéluctable vers lequel il est conduit par l'image ignominieuse de lui qui a été diffusée, il pense : «Des juges qui ne croiraient plus à la justice, qui auraient renoncé à dépendre de leur conscience, le pousseraient vers la mort avec indifférence, en songeant à la considération que leur vaudrait son cadavre» (U, 173). En accord avec Archambaud, il dénonce l'arrivisme et la peur qui se dissimulent au cœur de toutes les accusations politiques et de tous les procédés légaux. Le personnage défend de la sorte un point de vue que l'auteur reprend à plusieurs reprises, notamment dans *L'Épuration ou le délit d'opinion* et dans

la pièce de théâtre *La tête des autres*²²¹. D'une manière tout à fait révélatrice de ses sympathies réelles, Aymé s'attaque aux Résistants, aux communistes et aux institutions républicaines d'après-guerre, il énonce son point de vue propre, non seulement par l'intermédiaire d'un attentiste vaguement vichyste comme Archambaud, mais aussi d'un personnage ouvertement fasciste comme Maxime Loin.

D. La politique des partis : l'exemple d'*Uranus*

Si toutes les bêtes humaines sont féroces, il y a différentes manières d'être féroce et différents degrés de férocité. Au sommet de l'échelle, figurant la seule forme d'inhumanité qui est dénoncée ici, se trouvent les hommes qui prétendent parvenir à maîtriser leur «nature» et les rapports sociaux par le recours à un système de pensée, à un parti et à l'action politique. À la différence de Beauvoir, Bory, Gary, Vailland et Vercors, qui s'en prenaient au fascisme, les romanciers anti-résistancialistes ne visent pas en premier lieu un système de pensée précis ou une action type dictée par telle ou telle politique particulière, mais tout système de pensée, toute politique et toute forme d'action susceptible d'y être rattachée. Peu importent leurs objectifs, les hommes qui se regroupent autour d'une ligne commune définie rationnellement, qui veulent transformer le monde et qui travaillent — toujours vainement — à la réalisation d'un idéal provoquent les pires des maux dont l'humanité puisse souffrir. Dans *Entretiens avec le professeur Y*, Céline explique à son interviewer fictif que «la politique c'est la colère!... et la colère, professeur Y, est un péché capital! oubliez pas! celui qu'est en colère déconne! toutes les furies lui foncent après! le déchirent! c'est Justice!... moi, n'est-ce pas, professeur Y, on m'y reprendra pas! pour un Empire! jamais²²²!» Le personnage de Sanders se fait tout aussi catégorique : «La

²²¹ Marcel Aymé, *La tête des autres*, Paris, Bernard Grasset, 1952, 175 p.

²²² Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, op. cit, p. 19.

parole, les plaintes, les cris, avec leur prétention de modifier le monde, je les déteste²²³.» Lucien Lechade a le même type de réaction en face des exhortations entendues ici et là²²⁴.

Cependant, alors que, chez les autres romanciers anti-résistancialistes, la dénonciation de la «politique de parti» occupe une place plus ou moins périphérique, elle se situe au centre d'*Uranus*. Lorsque l'ouvrier communiste Gaigneux est éconduit par la fille d'Archambaud, le narrateur extradiégétique rapporte ses pensées :

Non seulement l'avenir de la révolution mondiale lui était indifférent, mais il y pensait avec lassitude. Peu lui importait de vivre dans le meilleur des mondes s'il y était malheureux. Sa mauvaise humeur l'inclinait à croire que la justice sociale ne serait jamais qu'une satisfaction de l'esprit, ne guérissant ni la pauvreté, ni les rhumatismes, ni les chagrins d'amour, ni rien de ce qui rend la vie parfois si lourde à traîner (*U*, 258).

Avant et après cet épisode, tout le roman est construit d'une manière qui justifie le découragement de Gaigneux. Plus que tous les autres romanciers anti-résistancialistes, Aymé s'est employé à mettre en scène les situations et les raisons pouvant inciter à croire que, dans un univers de bestialité omniprésente, les quêtes et les idéaux collectifs sont des inepties, des dérivatifs tout juste susceptibles d'amener un surcroît de violence et de malheur.

Au chapitre XV d'*Uranus*, l'auteur met en parallèle les manières de penser similaires des socialistes et des communistes à travers les disputes qui opposent et qui rapprochent à la fois les professeurs Jourdan et Fromantin, deux hommes qui «se détest[ent], mais se recherch[ent] pour le plaisir de se quereller» (*U*, 222). Auparavant, de nombreux parallèles avaient été établis entre le fasciste Maxime Loin et Jourdan, dont les physiques, les

²²³ Roger Nimier, *Les épées*, *op. cit.*, p. 26.

²²⁴ Lorsque Michel Lécureur écrit que la «vie politique est une telle source de déceptions pour Marcel Aymé qu'il en conçoit une méfiance profonde et totale à l'égard de tout parti, ou de tout groupement, quel qu'il soit» (Michel Lécureur, *op. cit.*, p. 91.), il reprend et cherche à établir la véridicité de l'image d'eux-mêmes que tous les écrivains anti-résistancialistes projettent par le biais de leurs œuvres respectives.

mentalités, les déficiences affectives et les origines sociales étaient comparables. Marcel Aymé cherche ainsi à montrer que les partis politiques et les idéologies les plus irréconciliables sont équivalents et interchangeable. Mais cette mise en accusation généralisée de la politisation ne passe pas par une représentation et par une critique d'une importance comparable pour chacune des factions mises en scène. Alors que Fromantin occupe une position d'arrière-plan, dont la seule fonction est de faire contrepoint à Jourdan, rien ne précise si Maxime Loin a ou non mis ses croyances idéologiques au service d'un parti (en fait, ce qui est dit de son fascisme sert essentiellement à discréditer le communisme de Jourdan qui peut en être rapproché et à dédouaner le pétainisme d'Archambaud qui s'en démarque). Anti-résistancialiste, opposant farouche à l'Épuration et grand contempteur de la gauche, Marcel Aymé accorde une attention toute particulière au «Parti des fusillés», dont il fait l'*exemplum* négatif par excellence de la représentation romanesque qu'il propose.

Au centre de la cellule communiste de Blémont se trouvent deux hommes, Jourdan et Gaigneux, qui en viennent à figurer «l'un pour l'autre une catégorie exécrationnelle d'individus, l'ouvrier, les hommes lucides et courts qui ramènent tout à leur propre échelle, le professeur, les brillants écervelés sans cœur qui cherchent le frisson dans les idées et jouent du piano sur la lutte des classes» (U, 105). Les deux personnages sont pour une large part destinés à faire voir la lutte sourde que se mènent, au sein du parti, deux conceptions du communisme et de la politique. Leurs querelles, notamment celle qui est relatée au chapitre VII, montrent que l'un et l'autre sont motivés par des affrontements interpersonnels mesquins, diamétralement opposés à la grandeur d'âme, au sacrifice pour des idéaux humanitaires et à l'heureuse union des classes intellectuelle et ouvrière qu'affichent publiquement les journalistes, les écrivains et les députés du parti communiste français.

Bien que les deux hommes se reconnaissent un terrain d'entente minimal commun en ce qui concerne le «dévouement à la cause» (U, 95), c'est-à-dire l'obtention, par le parti communiste, du plus grand pouvoir

politique possible en vue d'effectuer la Révolution, Jourdan et Gaigneux ne partagent ni une même vision du monde, ni une même vision des moyens qu'il convient d'employer afin de réaliser leur objectif. En ce qui concerne la conduite à adopter envers le communiste Rochard, un membre du Parti qui, sans en avoir reçu l'ordre, a dénoncé un concitoyen innocent, Gaigneux porte des jugements et propose des solutions qui découlent d'une juste connaissance des réalités observables. Il sait par exemple exactement de quel milieu est issu le communiste indiscipliné : « Ses parents sont des cultivateurs des environs. Lui, il a trouvé la terre trop basse, il est entré aux chemins de fer. Il n'a jamais été malheureux. Même pendant l'occupation, il n'a manqué de rien. Ses parents le ravitaillaient » (*U*, 100). D'une manière qui s'accorde avec une idée commune de la justice, c'est-à-dire une conception du « bien » relative aux valeurs que l'ouvrier attribue à l'ensemble de ses concitoyens, Gaigneux n'hésite pas à porter un jugement négatif contre le délateur et contre ses comportements passés : « Gaigneux instruisit le jeune professeur des principaux méfaits perpétrés par Rochard grâce à la crainte qu'inspirait sa qualité de communiste » (*U*, 99). De son point de vue, la position intellectualiste de Jourdan, qui s'oppose à la sienne en défendant Rochard, est productrice d'un ensemble de distorsions du réel, d'une vision schématique et stéréotypée des individus et du monde social qui n'a que peu à voir avec la « réalité » :

[O]n avait trop souvent l'impression que le communisme restait pour [Jourdan] un jeu sérieux, une espèce de mécano à l'usage des personnes instruites. Son aisance à une certaine gymnastique des idées et son érudition marxiste, que son camarade lui enviait, ne semblaient pas coïncider avec des réalités senties. Gaigneux l'éprouvait péniblement lorsque Jourdan s'animait en parlant des travailleurs dans un style fleurant la revue littéraire et le patronage. À l'entendre, la classe ouvrière devenait une divinité mille-pattes apparaissant à la fois comme une théorie de martyrs extatiques, une armée haillonneuse de paladins assoiffés d'héroïsme et une procession d'archanges à cul roses. Dans ces moments-là, Gaigneux de dégoût, l'aurait giflé (*U*, 97).

De son côté, Jourdan donne effectivement de Rochard une appréciation qui repose sur un ensemble de stéréotypes et sur le

schématisme d'un discours réifié. Pour lui, le cheminot s'insère d'emblée dans la catégorie du «prolétaire». Il devient ainsi, en dehors de toute appréciation de la réalité observable,

un homme qui veut secouer son joug, qui a pris conscience de l'ignominie de sa condition d'exploité[.] Un homme qui a souffert, qui a saigné, un travailleur humilié qui a enfin compris la sainteté et le devoir de la vengeance, un tirailleur de la révolution, qui lutte pour faire rendre à l'égoïsme de ses oppresseurs la monnaie de ses souffrances (*U*, 100).

Dès sa première apparition dans le roman (*U*, 92 et ss.), son penchant pour l'abstraction et sa façon de penser raisonneuse l'avaient amené à croire que le professeur Watrin entretenait une relation amoureuse avec la fille d'Archambaud, énormité que Gaigneux, de surcroît amoureux de la jeune fille, ne pouvait se résoudre à admettre. C'est avec justesse que Dieter Müller observe :

Mieux renseigné que Jourdan, le lecteur sait que ces suppositions sont vaines. Pour l'évaluation du personnage par le lecteur, il est capital de savoir que cette argumentation si cohérente tombe dans le vide. Ainsi Jourdan est-il tout de suite désigné comme celui qui a tort, qui se trompe. Il y a là aussi une moqueuse remise en question de la rhétorique des dogmes — et clichés — marxistes qui suivront en abondance²²⁵.

De tous les personnages représentés dans le texte, Jourdan est ainsi celui qui s'éloigne le plus des appréciations justes que font les personnages moins détachés de la vie «réelle». Jourdan énonce un point de vue «qui n'est pas celui du notaire ou du commissaire de police» (*U*, 99), mais qu'il donne toutefois pour spécifiquement communiste. L'axiomatique qu'il a faite sienne et qu'il cherche à imposer à ses camarades renverse tous les jugements de valeur auxquels adhèrent les personnages non-communistes du roman, de même que les communistes non-intellectuels comme Gaigneux. En s'adressant à son «camarade», le professeur peut ainsi déclarer :

Si les communistes ont barre sur la municipalité, sur la gendarmerie, sur les juges et si les Blémontois en ont

²²⁵ Dieter Müller, *op. cit.*, p. 295.

peur, veux-tu me dire à qui on le doit ? Pour ta part combien as-tu dénoncé de gens ? Tu ne réponds pas, naturellement. Tu n'as dénoncé personne ? Combien as-tu de morts à ton actif, combien de vexations, d'abus, de spoliations ? Tu ne réponds pas non plus. Mais Rochard, lui, a dénoncé à tour de bras et sans demander avis à personne, ce qui est à retenir. Il a crevé les yeux d'un traître. Il était du peloton d'exécution. Et depuis la Libération, il n'a pas cessé d'empoisonner la vie des Blémontois. Grâce à quoi tu peux aujourd'hui aller à la gendarmerie exiger que le brigadier te fasse son rapport. Prends garde, Rochard est dans le sens de la révolution. Il est l'esprit même de la révolution (U, 104-105).

Plus loin, au cours d'une discussion avec un non-communiste, le professeur Watrin :

Pour un communiste, la vie n'était-elle par une somme de trésors à redistribuer ? Non, rectifia Jourdan, c'était, s'exprimant en kilogrammes, en mètres cubes et en heures, une somme de fardeaux et de denrées à répartir équitablement. Présenter la vie comme un ruissellement de joie et de poésie équivalait à noyer les vrais problèmes dans les effusions d'un lyrisme bourgeois. Le révolutionnaire, disait-il, doit être un homme triste et hargneux, attentif à ne pas se laisser surprendre par le décor d'un ordre détestable : il n'y a pas de soleil radieux tant qu'il brille pour la société capitaliste, et les cochons d'oiseaux qui gazouillent dans les branches du printemps sont les complices des bourgeois (U, 287-288).

L'ensemble des discours, directs ou rapportés, que le romancier attribue à Jourdan sert à déterminer le « type d'homme » (U, 99) qu'est, ou plutôt que doit être le communiste. Celui-ci pense et agit en fonction d'un système et d'une orthodoxie, toujours en vue de s'emparer de la plus grande part de pouvoir possible en dehors de toute morale et d'atteindre des objectifs politiques situés dans un futur plus ou moins éloigné. Dans cette manière d'être, le naturel et la spontanéité n'ont aucun rôle à jouer. Tous les mots et tous les actes sont calculés, mesurés en fonction de la lutte révolutionnaire qui est menée. Au moment où Gaigneux l'accuse de sentimentalité, Jourdan se défend, intérieurement, en songeant que ses dires ne contreviennent pas aux règles de la rhétorique révolutionnaire, bien au contraire :

S'adressant à un militant aussi scrupuleux qu'il l'était sur le choix de ses raisons et de ses expressions, l'insinuation lui apparaissait injurieuse. On avait tout de même le droit

d'exalter le prolétariat dans l'un de ses membres, quel qu'il fût, sans encourir le reproche de sentimentalité. Du reste, une certaine sentimentalité peut, au même titre qu'un certain romantisme, être considérée comme un excellent matériau révolutionnaire (*U*, 102).

Ailleurs, le professeur explique à son collègue Watrin que «le mépris et la haine [sont] des réalités agissantes, qu'en outre ces sentiments-là entraînaient les prolétaires à des simplifications de jugement et des généralisations excessives comptant comme des facteurs primordiaux de la révolution mondiale» (*U*, 237).

Il faudra que Gaigneux en vienne à se ranger derrière cette axiomatique, cette rhétorique, ainsi que ce mode de pensée et d'action qui sont donnés, par Jourdan, pour les seuls valables relativement aux objectifs que se reconnaissent les communistes :

Au fond, [Gaigneux] admettait à contrecœur que l'injustice pût être un moyen de la justice (*U*, 108)

[Gaigneux] se rendait compte que dans cette tête qui fonctionnait si facilement, les idées naissaient de tous les prétextes qu'on lui offrait. Prolonger la discussion, c'était [...] munir [Jourdan] d'arguments pour le débat qui s'ouvrirait le soir à la réunion du comité (*U*, 110).

Dans la diégèse, Jourdan est celui qui a toujours tort objectivement, mais à qui les communistes, de par leurs objectifs et leur adhésion à la cause révolutionnaire, doivent néanmoins toujours donner raison. Dans la suite du roman, la cellule communiste blémontoise préférera faire arrêter le cafetier Léopold plutôt que d'exclure celui qui l'a injustement dénoncé. Par la suite, son assassinat, commandé par Monglat, sera strictement considéré comme une perte potentielle de prestige dans l'opinion publique, qui incitera Gaigneux à commettre une nouvelle exaction sur la personne de Maxime Loin, finalement conduit aux gendarmes afin de redorer l'image du parti : «Le souvenir du meurtre de Léopold, que les Blémontois imputeraient aux communistes, mit fin à ses hésitations. Le parti, qui avait besoin de se relever, pourrait se prévaloir d'une arrestation sensationnelle» (*U*, 371). En plus de distordre la réalité, de commettre des erreurs funestes d'interprétation et de jugement, la logique de parti parvient d'une part à

étouffer toute velléité d'altruisme ou de morale, d'autre part à accroître la violence dont les êtres humains savent faire preuve. Dans *Uranus*, le parti communiste est un groupe d'individus dont la conscience a été confisquée. Ses membres travaillent exclusivement à obtenir le pouvoir et, pour cette raison, se soumettent aveuglément aux exigences d'un intellectualisme et d'un appareil de parti cyniques.

Outre le surcroît d'inhumanité que la logique communiste impose aux militants, l'appartenance à un parti confère aux individus une puissance qui les incite, pour leur propre compte, à faire preuve d'encore plus de cruauté. Si, au sortir de l'Occupation, le communiste Rochard s'est signalé par «des attitudes de forcené, des violences de langage, des menaces de mort, des voies de fait», c'est que ses actes étaient accomplis «sous le couvert d'une appartenance politique qui lui donnait l'audace d'agir et l'assurance d'une quasi-impunité» (*U*, 69). Sans le parti, Rochard ne serait, pense Léopold, «qu'un modeste braillard et sans doute un peu moins» (*U*, 71). Alors que sa femme reçoit ses réprimandes au début du roman parce qu'elle a utilisé sa position dans le parti pour menacer les Archambaud (*U*, 16), Gaigneux éprouve lui aussi la tentation d'utiliser sa puissance politique afin de s'attaquer à celui qu'il prend à tort pour son rival amoureux : «Gaigneux ne pouvait se défendre de penser qu'il lui serait facile de faire emprisonner Watrin, un homme sans parti, sans étiquette, et n'ayant donc à compter sur aucun soutien, et il s'irritait de ses propres scrupules qui lui interdisaient d'employer son influence à des fins personnelles» (*U*, 162). Pour Pierre, le fils d'Archambaud, le communisme n'est rien d'autre qu'une raison de se battre :

L'idée qu'il pût devenir communiste retenait sérieusement son attention. Le spectacle de Jourdan et de Fromantin, les raisons sûrement excellentes dont ils nourrissaient la haine et le mépris qu'ils se vouaient l'un à l'autre lui donnaient à penser. Il pressentait l'agrément qu'il peut y avoir à disposer d'une armature et d'un venin efficace pour servir ses exécutions. Il arrive trop souvent que les haines et les antipathies, pour n'avoir pas su trouver une pente commode, restent des sentiments timides et honteux et finissent même par se dissiper (*U*, 220).

Ici, ce n'est plus une cause d'apparat qui motive la soif de dominer et la haine, mais l'inverse, la haine en elle-même et pour elle-même, la bestialité «naturelle» de l'homme qui motive le choix d'une cause d'apparat destinée à l'alimenter, à la justifier et à la consolider.

E. Les meilleurs des Hommes

Il n'y a rien de bien réjouissant dans la vision de l'humanité que proposent les romanciers anti-résistancialistes. Que le sujet soit individuel, social ou national, la même constatation s'impose : de toute éternité, il a été un loup pour ses semblables, et les événements de la guerre ne laissent pas supposer qu'il puisse en aller autrement, bien au contraire. Loin de donner ou de redonner espoir, ce qui est montré de la Résistance, de ses idéaux et de sa politique vient encore noircir le tableau. Est-ce dire qu'il y a équivalence entre toutes les personnes, tous les rapports de force et tous les événements, que les seules positions tenables sont celles du «philosophe» qui accepte l'univers tel qu'il est avec un détachement serein et celle du misanthrope qui rejette tout en bloc y compris sa propre personne ? Non. Un personnage comme Watrin ne peut être tenu pour le «fidèle porte-parole des intentions de l'auteur». Si Aymé avait trouvé du charme aux communistes et à tout ce qui l'entourait après-guerre, il n'aurait pas écrit un roman dénonciateur tel que *Uranus*; il n'aurait pas donné la parole à Loin, Archambaud et Léopold. Malgré l'abjection et la terreur régnantes, chacun de ces personnages laisse supposer que certaines formes de liberté de pensée, de révolte et de bonté, que des aspirations vers autre chose demeurent possibles. À l'inverse, un contempteur du genre humain aussi intransigeant que le personnage-narrateur célinien ne se déteste pas lui-même et ne déteste pas tout le monde au même degré. Sa femme Lili, ses amis Ottavio et Le Vigan ont droit ici et là aux marques de sa sympathie, voire de son admiration. Il n'en va pas autrement avec les personnages centraux du *Hussard bleu* et d'*Allemande* : les romanciers anti-résistancialistes mettent

tous en scène des êtres d'exception qui parviennent à se démarquer du lot commun et à contourner jusqu'à un certain point les arrêts de la loi «naturelle».

Quoi que les romanciers prétendent par ailleurs, il y a ainsi place dans leurs œuvres pour une forme moins bestiale d'humanité. C'est là l'un des rares points communs entre les représentations résistancialistes et anti-résistancialistes : leurs auteurs respectifs mettent en place des systèmes qui fonctionnent à la condition *sine qua non* de se contredire eux-mêmes. Alors qu'il ne devait y avoir place pour aucune ambiguïté, la France des résistancialistes était à la fois héroïque et lâche, les Résistants des héros exceptionnels et communs, la «thèse» défendue incontestable et indémontrable. D'une manière similaire, les voix romanesques de l'anti-résistancialisme qui fulminent ou qui se résignent devant l'absence complète d'humanité se réfèrent forcément à une notion d'humanité qu'ils valorisent au moins de façon implicite. On ne peut en effet pas plus se plaindre de l'absence d'une chose unimaginable que de l'absence d'une chose à laquelle on n'accorde aucune valeur. Par ailleurs, nul ne peut récriminer contre la bestialité s'il ne se prend lui-même pour un être humain et s'il ne croit s'adresser à d'autres êtres humains. De sorte que l'humanité des romanciers anti-résistancialistes est simultanément uniforme et hiérarchisée sur le plan de l'éthique, sans que cette contradiction apparente soit justifiée ou rendue explicite. Aussi fondamentale que dans les romans analysés au chapitre précédent, le sens de cette faille en vient à produire un effet similaire. En effet, ce tremblement, ce bougé du sens affiché pourrait difficilement ne pas nous inciter à partager le sentiment auquel arrive Pascal Ory à la fin de l'étude qu'il consacre à l'art anarchiste de droite :

Les petits cris poussés par Cioran contre l'homme, l'humanité, la société me sont, par leur existence littéraire, la meilleure preuve de son erreur. Tant que l'artiste prend la peine d'aviser la communauté humaine, via un manuscrit, un contrat d'édition, un service de presse, de son exécration, tant que Ferdinand déblatère, je garde espoir²²⁶.

²²⁶ Pascal Ory, *op. cit.*, p. 277.

À l'extérieur de la masse qu'ils méprisent plus ou moins ouvertement, les romanciers anti-résistancialistes laissent place à des instances textuelles (narrateurs et personnages) qui sortent ou qui croient sortir du commun, qui exaltent la marginalité sociale en général et tout particulièrement la leur. Dans l'article qu'il consacre à la figure du Collaborateur, Jean-Paul Sartre soutient que, en «réalité, la collaboration est un fait de désintégration, elle a été dans tous les cas une décision individuelle, non une position de classe. Elle représente à l'origine une fixation par des formes collectives étrangères d'éléments mal assimilés par la communauté indigène²²⁷.» Qu'ils mettent en scène des «héros» qui affichent de la sympathie pour la Milice, qui appuient un Maréchal protecteur ou qui se contentent de laisser faire, les romanciers anti-résistancialistes lui donnent tous raison, à cette différence de taille près que, dans leurs œuvres, les marginaux en question forment une faction supérieure refusant hautainement de se mélanger à la «masse» plutôt qu'une «lie, [une] frange de ratés et d'aigris qui profitent un moment des désastres et des révolutions²²⁸.» En face des autres locataires de son immeuble, le personnage-narrateur célinien revendique sa différence : «[T]ous ces gens de sous table nous exècrent!... haïront en l'air comme sous terre!... être broyés avec eux ? salut ! Consentir ? jamais ! être confondu ? jamais !» (*F II*, 381). Si le personnage-narrateur de Céline a bien été exclu du corps social, il n'a jamais dit vouloir s'y intégrer, et encore moins avoir échoué à le faire. Au contraire, la valeur qu'il peut se reconnaître à lui-même, la grandeur qu'il peut conférer à sa révolte et à sa parole contestataire dépendent étroitement de son aptitude à se positionner en dehors de lui. Pour parler comme Sartre à propos de Genet²²⁹, le personnage-narrateur «se choisit» autre en toute lucidité. Il peut ainsi se donner l'impression de maîtriser, et chercher à utiliser comme une arme la position de victime à laquelle son passé d'écrivain antisémite l'accule après-guerre.

²²⁷ Jean-Paul Sartre, «Qu'est-ce qu'un collaborateur?», *art. cit.*, p. 46.

²²⁸ Jean-Paul Sartre, «Paris sous l'Occupation», dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 36.

²²⁹ Cf. Jean-Paul Sartre, *Saint-Genet comédien et martyr (Œuvres complètes de Jean Genet I)*, Paris, Gallimard, 1952, 692 p.

Sans pratiquer une forme d'«auto-fiction» et sans revendiquer l'exclusion pour eux-mêmes comme le fait Céline à travers son alter ego romanesque, Nimier et Nourissier élaborent des postures d'énonciation semblables qu'ils délèguent aux personnages principaux de leurs romans respectifs. À travers Sanders, l'auteur du *Hussard bleu* se montre le plus radical en renversant les connotations infamantes qui sont communément associées après-guerre au terme «fasciste». Le hussard qui passe aux yeux de son compagnon d'armes Saint-Anne pour «un nouveau spécimen du héros romantique, une refonte 1945» (HB, 269), fait de cette idéologie l'espace intime d'un «exil» à la Byron ou à la Chateaubriand. Pour lui, elle devient une coquetterie, l'une des marques de sa propre supériorité, de la grandeur d'âme qu'il se reconnaît à lui-même. Avec sa désinvolture habituelle, il la donne pour l'aboutissement de son attitude nostalgique et désabusée, de son refus — tout intérieur — de la moindre compromission avec un monde et une espèce médiocres : «Quand les habitants de la planète seront un peu plus difficiles, je me ferai naturaliser humain. En attendant, je préfère rester fasciste, bien que ce soit baroque et fatigant» (HB, 19). À l'intérieur du roman, rien d'explicite ne permet de supposer que l'auteur adhère aux déclarations qu'il prête à son personnage principal²³⁰, mais rien ne permet en revanche de supposer qu'il s'en distancie, si ce n'est le fait que, dans son ensemble, *Le hussard bleu* ne propose pas une esthétique fasciste. Cette indécidabilité distancie Nimier de Nourissier, qui met lui aussi en scène une forme fascisante de dandysme romantique à travers le personnage de Lucien, mais qui atténue beaucoup la virulence des provocations politiques de ce dernier en mettant clairement les opinions qu'il lui prête à distance. Si le narrateur extradiégétique «colle» le plus souvent au point de vue de Lucien, le narrateur homodiégétique agit en revanche comme un filtre qui replace sa propre attitude d'antan en perspective, ne manquant pas de la mettre au compte de l'infantilisme :

²³⁰ Il en va tout autrement dès lors que nous prenons en compte les autres écrits de Nimier. Dans sa correspondance, ses essais et ses articles de journaux, l'auteur du *Hussard bleu* tient des propos qui pourraient souvent être confondus avec ceux de Sanders. À ce propos, voir Marc Dambre, *op. cit.* et Roger Nimier, *Les écrivains sont-ils bêtes ?*, Paris, Rivages, 1990, 200 p.

Des quarante élèves de la Philo II de Louis-le-Grand, nous sommes parmi les plus débrouillés. En apparence, du moins. Tel garçon à la barbe et aux épaules rudes sera sans doute un homme bien avant nous. Il nous considère, asperges vêtues de flanelle approximative et la tête farcie de littérature, comme des êtres encore incertains, des flanchards, des rigolos. Mais justement nous aimons n'être pas aimés. Ce jeu fait partie de nos élégances (A, 13; l'auteur souligne).

De prime abord, Marcel Aymé semble faire bande à part sur ce point particulier. Les personnages mis en valeur, comme Archambaud, Watrin et Léopold, ne prétendent pas se situer au-dessus de la masse. Ils s'adonnent au contraire en toute simplicité aux plaisirs de l'amitié, des femmes, du vin blanc et de la bonne chère, en dehors de toute velléité de se distinguer par la richesse et le pouvoir comme Monglat, par le raffinement comme Maxime Loin ou par le dévouement à une cause comme Jourdan. Ici, l'échelle axiologique mise en place privilégie clairement le grégarisme «bon enfant» à toutes les formes de «prétentions» individualistes. Les personnages s'inscrivent dans une vision résolument populiste, nous pourrions dire pré-poujadiste du monde. Toutefois, nous avons déjà constaté que, malgré la beauté de la vie et le côté sympathique de ceux qui savent l'apprécier, l'humanité mise en scène dans *Uranus* apparaît sous un jour tout aussi défavorable que dans les autres romans anti-résistancialistes. Archambaud ne proteste pas au cours de l'épisode du retour des prisonniers; il se préoccupe exclusivement de sa propre sécurité lorsque Maxime Loin est arrêté. C'est sous le coup de l'ivresse que Léopold contrevient aux règles de discrétion et de prudence absolues qu'il s'est fixées en sortant de prison. À l'exception de Watrin, qui ne peut faire figure de «porte-parole des intentions non réfractées de l'auteur», les Blémontois sont tous des hypocrites et des lâches. Les personnages les plus sympathiques sont dénoncés; les êtres en apparence les plus humains font eux aussi partie du lot commun.

Mais, forcément, toute dénonciation implique un acte de dévoilement. C'est dire que, non pas à l'intérieur comme dans les autres textes, mais à

l'extérieur de la diégèse, existe un regard lucide et une parole courageuse, capables d'aller à contre-courant. Il y a donc, malgré les apparences, une voix, la voix censément neutre du narrateur extradiégétique, qui se situe au-dessus du commun. En publiant son roman, Aymé réalise, à travers la narration de l'histoire, ce qu'aucun des personnages n'ose faire, à savoir s'opposer publiquement à la prétendue iniquité du régime. Sans en avoir l'air, le narrateur qui raconte l'histoire et l'auteur qui écrit le roman font implicitement preuve d'un radicalisme — et d'une prétention à l'égard d'eux-mêmes — pour le moins aussi grands que ceux de Sanders ou du personnage-narrateur célinien.

De manière tout à fait claire, le point de vue proposé par les romans anti-résistancialistes suppose l'existence de deux plans distincts et fortement hiérarchisés, de deux castes de l'humanité. Outre le narrateur désincarné d'*Uranus*, qui ne dispose d'aucun caractère individuel à l'exception de son aptitude à montrer au grand jour les vicissitudes dont personne n'ose parler ouvertement, les Blémontois les plus admirables — ou les moins méprisables — disposent de quelques-unes des caractéristiques qui définissent le plan supérieur et qui manifestent de ce fait leur appartenance embryonnaire à ce plan. Les mêmes caractéristiques définitoires se retrouvent dans les descriptions des autres héros de romans anti-résistancialistes qui, eux, en font complètement partie.

Le premier trait qui assure quelque supériorité à ces protagonistes les rapproche des héros résistantialistes. De la même manière que ceux-ci, ceux-là sont aux prises avec de continuels débats intérieurs qui les amènent à identifier l'essence de la personne humaine, processus qui débouche, dans les deux cas, sur l'adoption d'une ligne de conduite. Cependant, alors que les héros de la Résistance en viennent à comprendre qu'un Homme se doit de choisir la raison et le devoir contre l'instinct de conservation, qu'il se distingue du «Salaud» et de la «bête fasciste» par l'acceptation de sa liberté et de sa responsabilité, les personnages centraux du roman anti-résistancialiste prennent conscience de leur propre bestialité, de leur égoïsme et de leur lâcheté, qu'ils finissent tous par accepter. Après s'être

rebiffé contre l'hypocrisie et la couardise généralisées de ses compatriotes, Archambaud se rend compte qu'il obéit, comme eux, à un «sentiment peu avouable» (*U*, 23). Après avoir discuté avec Watrin, chantre en matière de résignation, il en vient à reconnaître le caractère «naturel», inévitable compte tenu des circonstances historiques et donc tout à fait excusable des défauts qu'il a décelés chez autrui comme chez lui-même (*U*, 45 et ss.). Au tout début du *Hussard bleu*, ce ne sont plus la peur et la lâcheté, mais la violence que Sanders reconnaît partager avec ses contemporains, à son plus grand regret, sans qu'il soit question pour autant de changer quoi que ce soit à sa conduite : «Maintenant que je suis tout seul, je peux l'avouer : je déteste la violence. Elle est bruyante, injuste, passagère. Mais je ne vois pas encore qui saura me la reprocher. Sûrement pas les démocrates qui sont les plus tapageurs des hommes» (*HB*, 16). Le personnage-narrateur cénicien fait la preuve de sa lucidité en trouvant en lui-même quelques traits de caractère qui justifient le désabusement dont il fait preuve à l'endroit de l'espèce :

[J]'avoue... j'ai dit : je mentirai pas... je pense à moi!... je pense à moi d'abord!... puis à Lili... puis à Bébert... puisqu'on parle de sentiments, de progrès moral et d'héroïsme, quand je penserai à Lili d'abord, puis à Bébert, et puis à moi, y aura un progrès d'accompli, progrès essentiel!... la vache humanité sera mieux... (*F II*, 391).

En révolte passive contre la médiocrité petite-bourgeoise et la lâcheté dont les Français font preuve sous l'Occupation, Lucien Lechade ne manque pas de retrouver en lui-même nombre de réflexes petit-bourgeois et de soupçonner que le peu de courage dont il fait preuve ne le distingue pas beaucoup de ceux qu'il méprise : «Suis-je lâche ? Un peu froussard, un peu rusé, oui, comme tout le monde, ça je le savais. Mais lâche, de cette lâcheté universelle, écrasante...» (*A*, 313). D'un roman à l'autre, à différents degrés, le dégoût ressenti vis-à-vis d'un aspect haïssable de la conduite humaine retrouvé en soi-même est paradoxalement destiné à en excuser l'existence chez celui qui se remet en question. Il s'en trouve ainsi rehaussé à ses propres yeux alors que, en contrepartie, les mêmes aspects haïssables de la personne servent à dénoncer autrui, qui est immanquablement rabaissé.

Les caractéristiques particulières attribuées aux psychés qui se montrent capables d'un débat intérieur différent d'un roman à l'autre. Pour des anti-intellectualistes patentés comme Aymé et Céline, la capacité de faire preuve de lucidité dépend du «bon sens» individuel, de l'expérience et du sentiment, c'est-à-dire d'une forme immédiate de la connaissance, et non pas de la culture ou des valeurs abstraites. Alors que le personnage-narrateur célinien se donne constamment pour un autodidacte²³¹ qui professe la plus grande méfiance à l'égard des «idéaaas²³²» et qui méprise l'ensemble des écrivains d'après-guerre, le narrateur d'*Uranus* décrit Archambaud comme un homme naïf, loin des systèmes idéologiques, des raffinements et des arts. Le roman d'Aymé s'ouvre sur la scène suivante : «Marie-Anne jouait au piano une chanson d'Édith Piaf. Archambaud écoutait avec une attention émue, croyant y reconnaître un morceau de Chopin. Les musiciens qui ont un grand génie, se dit-il, nous feraient croire facilement à l'existence de Dieu» (*U*, 7). Si le peu de culture du personnage n'est pas sans le ridiculiser, il n'est par ailleurs pas, du point de vue populiste élaboré par Aymé, sans en faire un homme dépourvu de prétentions, sympathique, dont le narrateur pourra ensuite dire qu'il n'a «jamais eu le moindre penchant pour le paradoxe, étant au contraire de ces esprits honnêtes et prudents qui se méfient des propos brillants et d'abord des leurs» (*U*, 12); que peu «capable de les éprouver pour son compte, [il est] toujours surpris de découvrir chez les autres des sentiments de haine ou de malveillance» (*U*, 24); qu'il n'est «pas non plus l'homme des jugements emportés et des conclusions hâtives» (*U*, 41) et qu'il répugne «naturellement à s'égarer dans les généralités» (*U*, 143). Les mêmes mises en opposition bipolaires entre savoir et culture, modération et généralité, pertinence et brillance du propos, bonté et intellectualisme, honnêteté et paradoxe pourraient être formulées à l'égard de Watrin, dont le «visage maigre, [les] yeux pâles [ont] toujours une expression d'étonnement joyeux, d'honnêteté un peu crédule» (*U*, 29) ou de «Léopold, pour qui les noms de Renoir, Derain ou Lautrec ne représentaient

²³¹ Yves Pagès a analysé en détail la figure de l'autodidacte et la position centrale qu'elle occupe dans les fictions céliniennes. Cf., Yves Pagès, *op. cit.*, p. 37 et ss.

²³² Cf. Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*

rien» (*U*, 135), mais qui demeure néanmoins le seul Blémontois à se faire une juste idée de la richesse considérable de Monglat.

À l'inverse, les personnages «rusés» de Nimier sont des lecteurs du cardinal de Retz pour qui jamais aucune vérité n'est simple. Alors que Céline et Aymé faisaient de l'intellectualisme la source principale des égarements de l'humanité, l'auteur du *Hussard bleu* explique le résistancialisme, de même que tous les engagements et que toutes les certitudes politiques, par l'inculture, la bêtise et l'absence de sens critique. Loin de se méfier des propos brillants, des personnages tels que Sanders, de Forjac et Saint-Anne les profèrent avec une complaisance certaine, de même que la boutade et que toutes les outrances de langage. Pour eux, le non-conformisme intellectuel, la provocation et le renversement impertinent des idées reçues sont les seules voies qui donnent accès à une juste vision du monde. À propos de sa maîtresse Rita, Sanders note par exemple qu'«elle avait ouvert un grand tiroir nommé "paradoxes" et elle y rangeait la moitié de mes paroles. C'étaient naturellement les seules paroles sincères que je prononçais devant elle» (*HB*, 349). Nourissier s'oppose tout aussi résolument au populisme de Marcel Aymé. C'est en effet au nom de sa culture littéraire que Lucien Lechade refuse d'adhérer aux vues «grossières» des Résistants ou plutôt de ceux qui se prétendent tels. Les admirateurs des «combattants de l'ombre» relèvent d'ailleurs ce qui les oppose essentiellement au jeune homme et à ses semblables, le surveillant général du lycée reprochant par exemple à Lucien : «Ah! je vois... Imperméable à un certain langage, hein? Le langage des poilus, le langage des hommes qui en ont, très peu pour M. Lechade! Vous, c'est le byzantinisme, le frelaté...» (*A*, 94).

Parmi ces hommes qui réfléchissent sur eux-mêmes, qui en viennent à reconnaître et à accepter leur part d'ignominie, quelques-uns se distinguent encore en se montrant capables, soit d'éprouver un soupçon de bonté à l'endroit de leurs semblables, soit de leur venir en aide. Alors que Watrin porte secours à l'ex-prisonnier qui a été battu par des FFI sur le quai de la gare de Blémont (*U*, 331 et ss.), Archambaud ne reste pas complètement indifférent au Collaborateur qu'il a sauvé : «[I]l lui semblait bien éprouver à

l'égard de l'homme traqué un sentiment indécis, de pitié, de rancune et peut-être d'affection. Plus il y pensait, plus il se sentait disposé à croire à cette affection» (*U*, 145). Dans un temps de guerre où tout le monde s'entretue, le docteur Destouches insiste à plusieurs reprises sur la droiture de ses principes : «jamais j'ai trahi les confiances, jamais j'ai rien abandonné!... ni un malade, ni un soldat, ni un animal!...» (*F II*, 309). Il ne manque pas, ailleurs, de souligner sa préoccupation pour la vie des autres : «[J]amais en quelque circonstance, j'ai pu me résigner à la mort... j'ai jamais pu abandonner rien... la mort pour moi personnelle, serait une aubaine, je serais bien content, mais la mort des autres me vexe...» (*F II*, 515). Mais cette «bonté» partagée par Watrin, Archambaud, et le personnage-narrateur célinien est tout aussi déshumanisante que la lucidité dont ils font preuve à l'égard de leur propre nature. Malgré les nombreuses répliques qu'il échange avec Archambaud, Loin ou Jourdan, Watrin ne dialogue jamais véritablement avec ses interlocuteurs. Ce que les autres peuvent dire ou faire ne change rien à sa vision préalable du monde et à son «*indifférence* bienveillante» (*U*, 83; je souligne). Archambaud n'accorde pas davantage de valeur aux paroles ou à la personne de Loin, qu'il considère comme «un pauvre cornichon de journaliste» (*U*, 81). Quant au personnage-narrateur de Céline, il énonce explicitement ce que les autres romanciers se contentent de laisser entendre : «je suis le samaritain en personne... samaritain des cloportes... je peux pas m'empêcher de les aider²³³...» Ici, la bienveillance est moins au service d'une idée de fratrie qu'elle ne contribue à établir des différences de valeur entre les personnages; selon les cas, elle ne se distingue en rien de la condescendance, du mépris affiché et du sadisme. Pourtant, si elle contribue à distinguer ceux qui en font preuve, c'est que chacun des personnages et des romanciers en question lui reconnaît bien une forme réelle d'existence et une valeur intrinsèque, ce qui va non seulement à l'encontre de la résignation professée à l'égard de l'humanité, mais aussi du caractère attribué à ceux qui sont censés se distinguer grâce à elle. Nous nous trouvons ici au cœur de l'aporie dans laquelle s'empêtrent forcément des représentations romanesques anti-résistancialistes de la Seconde Guerre

²³³ Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, op. cit., p. 98.

mondiale qui définissent un bien se situant en dehors de l'humanisme et de l'engagement anti-fasciste.

Les romanciers diffèrent fondamentalement à propos de la place et des descriptions qu'ils accordent à l'intellect de leurs héros, mais il n'en va plus du tout de même en ce qui concerne les caractéristiques physiques qu'ils attribuent aux personnages mis en valeur dans chacune de leurs œuvres. De tous les personnages d'*Uranus*, seul le fils Monglat en vient à essayer de soumettre sa conduite aux règles d'une morale intransigeante, avec tout le ridicule qu'une telle entreprise suppose dans un univers comme celui d'Aymé (*U*, 248 et ss.). Le regard que porte sur lui sa maîtresse Marie-Anne laisse par ailleurs voir qu'aucun Blémontois n'est à ses yeux plus avantage physiquement que lui :

Jamais le fils Monglat ne lui avait paru aussi beau, ni aussi aimable, pour ne pas dire désirable, ce qu'il était en vérité, vrai homme, solide, costaud, charnu, d'aplomb, l'épaule roulante, le poitrail nourri, le ventre plein la ceinture, bien en avant, et les fesses au sud, rebondies, le masque lourd, puissance et certitude, l'œil taurin, la bouche grasse, fleurie, et le cou épais avec des renflements moelleux, un peu livides, où le baiser s'enfonçait doucement. Tout en lui, cher grand chéri, semblait fait pour l'amour, parlait d'amour, invitait à l'amour. Et aucune vulgarité, mais la force, la quiétude, l'aplomb d'un mâle, avec quelque chose de très doux, de très troublant (*U*, 254).

Les deux éléments pourraient n'avoir aucun rapport si au moins trois autres personnages importants n'étaient de même caractérisés par un sens moral et un physique au-dessus de la moyenne. Gaigneux, «dur et râblé» se fait du monde une idée beaucoup plus juste et milite en faveur d'un communisme plus humain que son camarade Jourdan, lequel fait «très jeune homme, mince et étiré, les épaules fuyantes, le torse maigre, malgré les vacances à la montagne et les vellétés sportives de son adolescence» (*U*, 107); Léopold, le seul personnage qui s'oppose ouvertement aux communistes et à Monglat au prix de sa vie, est un ancien lutteur de foire qui a «une carrure presque monstrueuse» (*U*, 49); Archambaud, le critique principal de l'hypocrisie et de la lâcheté, dispose pour sa part d'une «haute taille», d'un «air de bon géant placide et réfléchi» qui «confèr[ent] à ses paroles leur

autorité» (U, 9). S'opposant à la débilité physique des intellectuels, Léopold, Archambaud et dans une moindre mesure Gaigneux s'opposent également à leur radicalisme politique, à leurs emportements et à leur amoralisme. Dans le roman, tout se passe comme si un lien existait entre grandeur morale et grandeur physique, comme si l'esprit dépendait du corps. Les autres romanciers anti-résistancialistes vont tous dans ce sens à différents degrés. À plusieurs reprises, Sanders se distingue par sa force physique et par sa taille au-dessus de la moyenne. Avant qu'il ne soit défiguré par un lance-flamme allemand, les remarques formulées par les autres personnages s'accordent à lui reconnaître de la beauté, comme à Saint-Anne et à De Forjac. Le personnage-narrateur célinien ne donne à peu près aucun détails sur son propre physique. Il mentionne cependant à plusieurs reprises qu'il ne boit pas, ne se goinfre pas et ne fume pas, ce qui l'oppose à l'ensemble des autres personnages, pour la plupart affligés d'un corps grotesque. Le héros de *Féerie pour une autre fois* ne fait d'ailleurs pas mystère de l'admiration que, sous couvert de scientificité, il voue à la perfection corporelle : «moi médecin, anatomiste, hygiéniste! fétichiste du muscle!» (F I, 196). Au milieu des locataires de l'immeuble montmartrois, Ottavio, le seul personnage qui défend Ferdinand, domine «toute cette racaille d'au moins deux... trois têtes... vous dire la stature d'Ottavio!...» (F II, 539). Tout au long d'*Allemande*, les regards que Lechade porte sur le monde qui l'entoure laissent croire qu'un rapport existe entre naissance et valeur humaine plutôt qu'entre force et valeur humaine, jusqu'à ce que, à la fin, le jeune esthète aperçoive le soldat gaulliste «plus bronzé qu'un maître nageur», avec des «airs de vainqueur» et un «profil pour concours hippique», qui incarne à ses yeux l'insolence, l'absence d'humiliation, et dont la vue lui procure «une excitation obscure» (A, 407).

Bien que certaines de ces œuvres peuvent appeler à l'établissement d'un parallèle entre l'idéologie qu'elles produisent et la fascination nazie pour la perfection corporelle, il ne s'agit pas tant, avec Céline, Nimier, Aymé ou Nourissier, d'établir la pertinence d'un tel parallèle, mais plutôt de montrer que, si la valorisation d'un esprit supérieur et d'un bien passe par l'exaltation d'un physique particulier, la valorisation de ce physique passe à tous coups

par l'exaltation au moins implicite de quelques qualités spirituelles. Là où les descriptions romanesques des héros et des individus mis en valeur semblent s'en écarter le plus résolument se retrouve ainsi une reconnaissance manifeste de l'existence et de la valeur d'une humanité qui se situe au-dessus de l'animalité la plus brute. C'est dire que, aussi bien au niveau de la lucidité que de la bonté, de la beauté ou de la force physique, tout ce qui écarte les romanciers anti-résistancialistes d'un pessimisme foncier ou du pur nihilisme, toute forme d'exemplarité positive qu'ils intègrent à leurs textes les obligent à contredire les fondements et à dévoiler l'insuffisance de la vision de l'être humain, de la société, de la France et de la guerre qu'il cherchent à défendre. Car, pas plus que de se considérer soi-même comme une bête ou de chercher à convaincre une bête, il n'est possible de proposer une bête comme objet d'identification.

F. Les représentations de la littérature

Les tremblements du sens qui se trouvent au niveau des *exempla* positifs proposés par les romans se manifestent à l'encontre de la mémoire anti-résistancialiste de la guerre qu'ils construisent simultanément. Malgré cela, les traitements littéraires des thèmes et des motifs que Nimier, Aymé, Céline et Nourissier placent au centre de leurs œuvres respectives tendent tous vers une même fin : la réification des objets décrits et des sujets abordés. Alors que la guerre est donnée pour un phénomène cyclique, banal et inéluctable, sur lequel la volonté des individus n'exerce aucune emprise, les êtres humains sont individuellement et socialement soumis à une «nature», dont ils peuvent avoir conscience dans les meilleurs des cas, mais contre laquelle rien ne peut être entrepris. Dans cette optique, la littérature ne peut être considérée comme un «appel» à la liberté et comme un «acte» susceptible de contribuer au progrès de la société et des êtres humains. Au contraire, comme la guerre de 1939-45 et comme la bestialité humaine qu'elle contribue ici à banaliser, les représentations de la littérature dans

Uranus, *Le hussard bleu*, *Féerie pour une autre fois* et *Allemande* lui dénie toute force dynamique; bien qu'ils la pratiquent, qu'ils en fasse leur métier et qu'ils s'opposent à leurs adversaires par son entremise, les romanciers anti-résistancialistes la présentent tous d'une manière qui la rabaisse au rang de chose inerte.

Dans l'analyse qu'il consacre au dernier roman de Marcel Aymé, Dieter Müller a identifié avec justesse «la première question cardinale qu'*Uranus* pose, et à laquelle le récit se propose de donner une réponse : Quelle est la place de l'Art (et de la littérature en particulier) dans la société d'une certaine époque²³⁴». De la même manière qu'avec les autres thèmes et motifs de l'anti-résistancialisme, et de la même manière que dans les autres romans, les réponses à cette question cruciale sont à la fois multiples et convergentes au gré des différentes voix textuelles qui sont orchestrées par le narrateur.

Pour Archambaud, porte-parole de ce que Pierre Zima appellerait le «sociolecte» pétainiste ordinaire, la littérature apparaît moins comme un objet inerte en soi que comme une force d'inertie :

Toute littérature était suspecte à Archambaud, mais il se défiait surtout de la littérature romanesque qu'il considérait comme l'un des plus grands fléaux de l'époque. On ne peut pas, disait-il assez littérairement, être à la fois dans l'arène et sur les gradins; lire des romans, c'est voir la vie en spectateur et c'est perdre l'appétit de la vivre pour son compte. Il affirmait que les romans, même et surtout les bons, avaient tué en France le désir d'entreprendre, abruti la bourgeoisie et conduit le pays à la défaite de 1940 (*U*, 184).

Si, dans le cadre d'une œuvre romanesque, cette réactivation implicite de la propagande vichyste qui plaçait la littérature au rang des «mensonges qui ont fait tant de mal» n'est pas exempte d'ironie, si elle contribue à ridiculiser le personnage et à le particulariser par rapport aux intentions non-réfractées de l'auteur, la prise de position d'Archambaud à l'égard de l'art n'est pas pour autant disqualifiée dans le reste du texte. Au contraire, un ancien instituteur

²³⁴ Dieter Müller, *op. cit.*, p. 260. (L'auteur souligne.)

sous la Troisième République, personnage disposant dans la logique du roman d'une indéniable autorité en matière de culture et d'éducation, défend un point de vue similaire. D'après le professeur Didier, la littérature et les arts en général constituent littéralement des entraves qui, dans la société industrialisée d'après-guerre, détournent les jeunes générations et l'ensemble des Français de quelque forme de *praxis* efficace que ce soit :

Aujourd'hui, jeunes ou vieux, les professeurs se contentent de faire consciencieusement leur travail. Ils savent bien que pour fabriquer un radiateur électrique, pour lâcher une bombe du haut d'un avion, pour carotter le fisc et pour entendre les grandes idées du siècle, il n'y a pas besoin d'avoir Virgile et Racine sur la langue, ni les leçons de l'histoire dans la tête et qu'en obligeant des garnements à digérer ces foutaises, ils risquent de les rendre inaptes à l'existence qui les attend (*U*, 223).

[L]e grand ennemi de la France, c'est la culture générale qui poétise et dramatise l'univers et nous en dérobe la réalité (*U*, 224).

Proche de son aîné, l'auteur du *Hussard bleu* délègue une part importante du discours à propos de la littérature et de la politique à un personnage obtus aux opinions outrancières, le colonel de Fermendidier. C'est là, pour Nimier, manière de ridiculiser simultanément la littérature et l'état-major borné de l'armée française, tout en rejetant l'image de troupes entièrement unies derrière le général de Gaulle et les valeurs de la Résistance. Ici, la littérature n'est plus présentée comme une force néfaste, mais ravalée au rang de bêtise sans intérêt, voire de saleté. Devant l'un de ses hommes qu'il surprend en train de lire un journal de Paris, l'officier s'exclame : «Mais c'est à peine bon à t'essuyer le cul, mon petit ami. Une fois que tu l'auras essuyé, tu n'y toucheras plus à ton journal, n'est-ce pas ? Eh bien, quand tu verras un journal, agis toujours comme si tu venais de t'en servir, et tu verras comme tu passeras vite maréchal des logis-chef» (*HB*, 227). Par la suite, il se fait aussi catégorique à propos d'un classique de la littérature guerrière : «avais depuis longtemps l'intention de lire *Servitude et Grandeur militaires*. Fichue intention ! Littérature à la graisse de bottes.

Aurais bien voulu connaître l'auteur. Ne devais pas être un franc-baiseur, ce Vigny, mais plutôt un petit sacristain qui se l'agite dans les coins. Une sorte de gaulliste en somme» (HB, 228). Loin de servir uniquement à rendre Fermendidier ridicule, cette dépréciation des lettres trouve des échos tout au long du roman dans les monologues délégués aux autres personnages, notamment ceux dont l'intelligence et la perspicacité sont mises en valeur. Alors que, par exemple, Saint-Anne considère Nietzsche d'une manière cyniquement mondaine comme «ce grand type hâbleur dont on parle en buvant du cognac» (HB, 256), Sanders prétend en face de sa maîtresse que la littérature romanesque n'est d'aucun intérêt en regard de la «réalité» historique : «Avouez qu'il est inepte de se torturer l'esprit pour des gens qui s'appellent Werther ou Julien Sorel quand il y a eu de gros vivants comme Napoléon, Louvois, Philippe-Auguste» (HB, 348).

Sans déléguer ses intentions propres comme Nimier et Aymé, le personnage-narrateur célinien fait preuve d'une outrance non moins grande que celle de Fermendidier à l'égard de ce que, exemple entre cent, il nomme les «crachiblablas des Artrons²³⁵!...» (F I, 168) : «[J]e suis pas très modeste?... et puis?... c'est pas la modestie qui gagne! c'est le bidon con!... la vérité a aucun cours... un gros morceau de vent bien plein de phrases, voilà qui fait panour le monde, vous pousse votre barque aux Toisons d'Or...» (F II, 589-590). De son point de vue, la seule raison de la pratique littéraire n'est pas l'action sur le monde ou la défense de valeurs humanistes, mais la flatterie, qui, sans compter d'appréciables revenus, assure une bonne position auprès du pouvoir en place, quel qu'il soit :

Je serais dans la logique, les bons us!... je rédigerai des Odes comme Ciboire, je signerais des gros moteurs aussi, pour Stupnagel, et plein de petits souliers de satin... des «soufflés» de prison comme Sasa... vieille garde de Philippe comme Auduc... zouave papal?... rentier qui sait

²³⁵ Céline donne ici une consonance scatologique au nom de Sartre, sa principale tête de Turc et son adversaire, et aussi à l'«art» première syllabe du pseudonyme «Artron». Tout au long de *Féerie* et de la «trilogie allemande», Céline s'en prend de la sorte aux écrivains contemporains. Outre Sartre qui est également appelé «Narte», «Barte» ou «Tarte», Louis Aragon devient «Larengon» ou «Larengue», Elsa Triolet «Triolette», Paul Claudel et François Mauriac «Clauriac», etc. C'est là, pour l'auteur de *Féerie*, manière de ridiculiser ses ennemis tout en se préservant d'éventuelles poursuites judiciaires en diffamation.

au *Figaro*? comme saint François «l'immatériel»?... à quouasque je pourrais pas prétendre?... remplacer Pétain à l'île Ré, vivre cent ans comme lui?... Le tout de jouer de la flûte dans le bon sens!... (*F I*, 98).

Bien qu'il soit fasciné par les œuvres, les écrivains et la vie littéraire en général, Lucien Lechade ne dénonce pas autre chose à propos des textes de tous acabits qui paraissent sous l'Occupation. Pour lui, les œuvres clandestines ne représentent pas un modèle de littérature engagée aux prises avec les événements politico-militaires, mais une posture anachronique compte tenu du degré de désabusement et de passivité où la population est parvenue : «Forez c'est Mauriac, ou Aragon, je ne sais plus. Et François la Colère, c'est qui ? Il faudrait savoir qui est François la Colère. Qui trouve encore la force de se mettre en colère ?» (*A*, 58). Le théâtre ne lui offre pas des perspectives plus réjouissantes. Au moment où il va assister à l'*Antigone* d'Anouilh avec son amie Noëlle, la tante de celle-ci demande : «On m'a dit que c'était une pièce gaulliste. Ou collabo, je ne sais plus... Tu me diras, chérie?» (*A*, 221) Par la suite, le jeune homme se rebiffe intérieurement contre l'extrême polysémie de la pièce. Ouverte à toutes les interprétations, elle est susceptible de conforter toutes les opinions, de flatter toutes les puissances. Son engagement politique est dès lors du ressort de la fumisterie :

Des répliques sont saluées de rires, d'autres soulignées d'applaudissements ou de murmures. On ne sait plus au juste ce que ces manifestations signifient. De l'enthousiasme ? Mais de quelle sorte ? Et dédié à quelles opinions ? Créon parle, et n'importe lequel de ses monologues peut-être interprété n'importe comment. À boire et à manger, pense Lucien, comme d'habitude. Il est tout contracté. Outre qu'il déteste les piailllements au spectacle, et les applaudissements dans l'ombre, si peu risqués, il s'irrite de ne pas comprendre où ces gens veulent en venir. Qui reconnaissent-ils dans le roi ? Laval, Darnand ? Et dans les gardes vêtus de cuir et coiffés de feutre couleur de crotte : la Gestapo, la Milice ? C'est trop facile. Les résistants d'entre poire et fromage et les esprits délicats de *Je suis partout* chantent presque sur le même ton les louanges de cette *Antigone*. Édifiante unité nationale! (*A*, 222-223).

Plus loin, il poursuit son entreprise d'indifférenciation de toutes les œuvres et de toutes les valeurs en considérant les journaux de la Libération uniquement comme les organes d'une nouvelle rhétorique et d'un nouveau ton avec lesquels il n'est pas familier et qu'il aura plaisir à découvrir :

M. Martin a étalé sur la table des journaux inconnus, mal fichus, pleins de titres extraordinairement belliqueux, et les contemple. C'est vrai on va lire de nouveaux canards! Lucien n'y avait pas pensé. Voilà à quoi servent les commotions historiques. Pour lui qui est grand dévoreur de papier, la perspective est plaisante (A, 319).

Lucien, de même que Céline, que les personnages de Nimier et que la plupart de ceux d'Aymé, ne considère pas que les textes littéraires et journalistiques sont les lieux d'un échange intersubjectif, d'une rencontre avec une force pragmatique, avec des échelles de valeurs et des visions du monde particulières, mais seulement des amalgames de mots statiques entièrement livrés à l'appréciation — le plus souvent négative — des lecteurs.

En regard de ce qui se retrouve dans le roman résistancialiste, le rapport entre l'écrivain et le lecteur est ici renversé. Dans *Le sang des autres*, le peintre Marcel découvrait la voie à suivre au moment où il comprenait qu'il agissait sur son public. Rien de tel ici. Les œuvres artistiques ou littéraires mises en scène dans les romans anti-résistancialistes n'agissent pas sur leur public. Dans les meilleurs des cas, elles sont tout au plus susceptibles de plaire aux personnages qui en prennent connaissance, de les flatter en les confortant dans leurs opinions préalables. De l'autre côté, elles sont plus ou moins susceptibles de rapporter un profit monétaire et politique à ceux qui les ont écrites. Implicite dans les romans de Nimier, Aymé et Nourissier, cette logique acquiert une place centrale dans *Féerie pour une autre fois*. Contrairement aux autres romanciers, Céline reconnaît la possibilité d'une littérature généreuse, dans laquelle, avec sa mauvaise foi coutumière²³⁶, il place ses pamphlets, mais en

²³⁶ S'il est vrai que les pamphlets et que les romans d'avant-guerre sont d'un anti-militarisme virulent, Céline «omet» ici de rappeler l'antisémitisme de *Bagatelles pour un massacre*, de *L'école des cadavres* et des *Beaux draps*.

montrant l'échec inéluctable et les malheurs vers lesquels s'achemine l'homme consciencieux qui entreprend d'aller à l'encontre des passions et du goût publics :

En sorte surtout de la guerre 14! Pour ça que je me suis insurgé! Que j'ai piqué la colère! La Nom de Dieu! Que ça recommence pas! Je voulais empêcher l'Abattoir! Ah, merde alors qu'est-ce que j'ai pris! Il m'a montré l'Abattoir de quel bois qu'il se chauffe! Si ça se dresse les évangélistes! Mon petit stylo subversif! (*F I*, 79).

Loin de se plaindre après-guerre de cet «état de fait», de cette «nature» de l'œuvre littéraire qui en fait exclusivement un objet plus ou moins agréable au goût du public et, de ce fait, plus ou moins rentable pour son producteur, le personnage-narrateur célinien rectifie le tir avec *Féerie* qu'il dit écrire uniquement en vue de réaliser des profits et dont il entend faire un simple objet d'agrément pour le «cher lecteur! acheteur!» (*F II*, 393) auquel il le destine :

Cette *Féerie* que vous allez vous jeter!... parce que, n'est-ce pas, tout est prévu!... imprimeurs, libraires, grossistes, kiosques!... et toujours mes droits d'auteur, d'avance! oh implacable! *pfloc*, boniments!... dollars ou roubles, ça sera selon! Je veux plus que des devises de vainqueur! Ah vous me reverrez *high life*! sapé extra! la distinction de mes vestons! fini comme un Shah! les ongles faits! Les pirates m'ont tout saccagé, je vous racontais, trousseaux, matériel, biens immeubles! Fureurs d'époque! Que *Féerie* se vende! Je reboume! pardon! ce renouveau! mes capilotades ? des vêtiles! Babas vous resterez! assis! mes batteries de cuisine! mes salons, mes soubrettes pour ouvrir les portes! (*F I*, 106).

Henri Godard remarque avec raison que «donner au lecteur l'impression de ne rien lui dissimuler des opérations de toute nature qui ont abouti au texte imprimé qu'il est en train de lire fait [...] pour Céline partie des fonctions de la voix²³⁷.» Mais, loin d'être la simple poursuite d'une entreprise littéraire de dévoilement, il s'agit ici de mettre le littéraire sur le même plan basement matériel que l'ensemble des autres pratiques humaines et donc, contradictoirement, de la mettre au service d'une entreprise idéologique : le

²³⁷ Henri Godard, *op. cit.*, p. 318.

rabaissement généralisé de l'humanité dévalorise le résistantialisme et conforte l'attitude opposée.

Si les points de vue adoptés par les personnages principaux d'Aymé et de Nimier se rapprochent de la vision célinienne du littéraire, il semble à première vue en aller autrement pour les personnages d'*Allemande*. La littérature permet à Lucien de se considérer lui-même d'une qualité supérieure. Dans la dernière partie du roman, le jeune homme décide de «prendre ses distances»; il se fait «une superbe idée de lui-même» en lisant un livre du «petit père Gide» (A, 318) au moment de la libération de Paris. Le jeune homme ne porte toutefois pas son attention sur l'une des œuvres «engagées» de l'auteur, comme le *Voyage au Congo*, le *Retour d'URSS* ou *Corydon*, mais sur *Le journal des Faux-Monnayeurs*, texte auto-réflexif où Gide revient sur sa propre pratique d'écriture, qu'il exalte, en dehors de toute préoccupation extra-littéraire manifeste. L'œuvre littéraire citée n'agit pas sur le personnage; elle ne brise pas son narcissisme, ne l'amène pas à remettre en question ses certitudes, mais, au contraire, lui convient (et convient à la logique d'*Allemande*) dans la mesure où elle contribue à justifier son repli complaisant sur lui-même et sur la vision fataliste du monde qu'il a adoptée.

Dans *Uranus*, Marcel Aymé accorde lui aussi une place centrale à un auteur — Racine — et à une œuvre littéraire — *Andromaque*. Selon Dieter Müller, la référence au tragédien classique et à l'une de ses pièces maîtresses n'a rien d'inusité d'un point de vue intertextuel :

En effet, le rapport d'intertextualité avec *Andromaque* ne doit rien au hasard. L'*Andromaque* de Racine, telle qu'elle se présente dans notre texte, est avant tout un *personnage prisonnier et triste*, exposé aux volontés du vainqueur Pyrrhus. Or, sa situation à la fin de la guerre de Troie semble bien refléter celle de nombre d'individus au lendemain de la guerre de 1939/45. Non engagés directement dans le combat militaire et idéologique, ils en sont pourtant les victimes, dans la mesure où ils subissent le pouvoir et la loi du vainqueur²³⁸.

²³⁸ Dieter Müller, *op. cit.*, p. 312.

Mais, outre cette correspondance entre les situations représentées par le dramaturge et le romancier, Racine et *Andromaque* sont des incarnations au vingtième siècle, non seulement la quintessence du classicisme français, mais aussi l'un des canons incontournables de la culture académique. Au-delà des ressemblances entre la pièce et le roman, la présence d'*Andromaque* dans *Uranus* figure la culture française, le fonds commun partagé par l'ensemble de la population. La référence ne surgit pas par hasard dans le cadre d'une classe de français. Il s'agit, d'une part, de critiquer un système qui dispense — ou plutôt qui impose — une connaissance superficielle des textes à tous les élèves et, d'autre part, de valoriser un mode passionnel de rencontre avec l'œuvre à travers le personnage de Léopold qui doit prêter son café à l'école de Blémont et qui, de ce fait, écoute lui aussi les leçons. Alors que les œuvres ont été tellement rabâchées par le professeur Didier qu'elles ne sont «plus pour lui que des sujets de devoir de français» (*U*, 54), le cabaretier inculte se montre passionné, ému jusqu'aux larmes par la beauté de la pièce (*U*, 55-57). Tout en dénigrant le traitement que l'école républicaine réserve aux enfants et aux œuvres, *Uranus* valorise un amour instinctif, immédiat, amoral, non-politisé et non-humaniste, un amour presque bestial de la littérature. De la même manière que pour Lechade, le contact avec l'œuvre incite celui qui l'apprécie à se découvrir un génie hors du commun et à se replier sur lui-même. Après avoir commencé à écrire des alexandrins, Léopold en vient en effet à considérer que «Racine, par le fait, c'est un peu mézigue» (*U*, 318). Ici comme ailleurs, le traitement condescendant que Aymé réserve à son personnage lui permet, simultanément, de le ridiculiser, de détrôner la littérature classique du socle sur lequel l'école la fait reposer et de rabaisser toutes les prétentions de ceux qui prennent la littérature trop au sérieux après-guerre en donnant l'exemple bouffon d'une écriture qui se réalise dans la solitude, pour le seul plaisir que procure la visite des Muses : «Léopold prenait conscience de la solitude de l'esprit en face de l'agitation mondaine, mais au lieu de s'en attrister, il se sentait fier et joyeux» (*U*, 64).

Léopold ne cherche pas à créer des effets comiques, bien au contraire, mais le «poète» et ses vers («*Passez-moi Astyanax, on va filer en douce. / Attendons pas d'avoir les poulets à nos trousses.*» (U, 306)) ont néanmoins été conçus par l'auteur dans une intention manifestement humoristique. Nimier, Céline et Nourissier attaquent de même indirectement le sérieux littéraire, c'est-à-dire pour une large part l'esthétique dont se réclament les écrivains engagés. Le mépris de Sanders pour les Lettres ne l'empêche pas de trimbaler un tome des *Mémoires* du cardinal de Retz et de se constituer un panthéon d'œuvres, dont il reconnaît uniquement le côté divertissant et cocasse :

Les romans sont complètement idiots; si l'on cherche à s'amuser, autant courir après une balle comme le conseillait un Auvergnat, oui, autant jouer au tennis. Si l'on veut passer le temps, je reconnais qu'il y a des romans très amusants, mais il n'y en a pas beaucoup et on les connaît bien. Alexandre Dumas, Dickens, Marcel Aymé, Evelyn Waugh, ça ne fait pas grand monde (HB, 348).

Allemande n'est pas du tout un roman comique. Son héros, comme Sanders, valorise néanmoins l'humour qu'il oppose aux œuvres «pontifiantes» issues de l'esprit de Résistance. Contre le pseudo-héroïsme et la mentalité d'un professeur gaulliste de son lycée et contre le type de littérature que cet homme aime, Lechade propose une appréciation dans laquelle les idées politiques sont subordonnées à la drôlerie :

Le héros gaulliste du lycée Louis-le-Grand. L'éducateur modèle 89 rectifié 36. L'esthète au patriotisme en écharpe. On fait tout un plat de *Marianne*, de Guéhenno, mais *Les Décombres* ça ne vaut pas un mot de réponse. On n'entend même pas... Commode la surdité sélective, la cécité tricolore. C'est payer pas cher l'héroïsme. Tout comme les mémères dans le métro qui se donnent un mal fou pour ne pas croiser le regard d'un chleuh. «C'est bien simple, madame, pour moi ils n'existent pas.» Ah mais! Vous les avez pourtant laissés venir, «Marianne» ou pas, et je lis Rebatet si Rebatet me faire [sic.] marrer (A, 29).

Lorsque Céline parle du rire, il cherche lui aussi à en faire une «valeur» qui se situe en dehors des préoccupations sociales du moment, qui permet non seulement de leur échapper, mais aussi de disqualifier toutes les autres œuvres en regard de la sienne propre qu'il présente à plusieurs reprises

comme la plus irrésistiblement drôle. Donnant la parole à un «acheteur» imaginaire de *Féerie*, un inconditionnel de Céline, il écrit par exemple à propos de lui-même : «“Il est agonique mais marrant!”... “C’est le marrant du Siècle”!... pas du demi!... faible le “demi-siècle”!...» (F I, 85).

Ce vers quoi tendent la plupart des discours tenus à propos de la littérature dans les romans anti-résistancialistes, à savoir l’occupation du créneau humoristique contre une littérature sérieuse et ennuyeuse, la valorisation d’œuvres censément agréables et dépourvues de prétentions politiques contre des œuvres didactiques et ânonnantes, nous conduit au centre de l’aporie qui fonde la représentation romanesque et la mémoire de la guerre produites par des auteurs qui entendent banaliser 1939-45 tout en la rendant suffisamment intéressante pour en faire le sujet de leurs œuvres. Marqués par l’Épuration, ces romanciers s’engagent contre l’engagement. Voulant discréditer la vision du monde et de la littérature au nom de laquelle les écrivains collaborateurs ont été stigmatisés, il leur faut dénoncer les valeurs de leurs adversaires, entreprise éminemment politique, tout en défendant une littérature dépolitisée, anodine et purement divertissante. Inhérente à chacun des actes de communication que constituent les œuvres de Nimier, Aymé et Nourissier, cette mauvaise foi constitutive se montre d’une manière plus explicite que partout ailleurs au moment où, dans *D’un château l’autre*, Céline revient sur le second tome de *Féerie pour une autre fois* :

[P]ersonne m’avancera plus une flèche pour une histoire genre *Normance!* je le dis!... le lecteur veut rire et c’est tout!... jamais Paris ne fut bombardé!... d’abord!... et d’un!... aucune plaque commémorative!... la preuve!... moi seul, qui me souviens encore de deux, trois familles ensevelies²³⁹!...

Allant résolument à l’encontre de ce qu’il affirme dans son roman précédent, Céline reconnaît ici ce qu’il niait auparavant, à savoir que l’écriture du second tome de *Féerie* était motivée par des préoccupations dénonciatrices excédant largement le seul désir de faire rire et de travailler le style. Du coup,

²³⁹ Céline, *D’un château l’autre*, op. cit., p. 71.

Céline laisse entendre qu'il compte se reprendre avec ce nouvel opus, se contenter d'amuser, alors que dans le même temps, le même passage, il continue à s'en prendre à la sélectivité de la mémoire officielle de 1939-45. Ce que nous retrouvons de manière implicite chez les autres romanciers et ce que Céline laisse voir de manière tout à fait claire, c'est que l'entreprise anti-résistancialiste menée par le biais du roman produit des œuvres qui doivent contredire elle-même l'esprit et les raisons au nom desquels elles ont été entreprises, ce qui ne veut pas dire qu'il faille forcément les considérer comme des échecs esthétiques. D'une manière qui n'est pas tout à fait étrangère à ce qui se retrouve dans les œuvres résistancialistes, les textes romanesques qui leur sont opposés puisent leur force dynamique et tirent leur principal intérêt de ce qui, à première vue, devrait les rendre impossibles.

IV. Renverser l'anti-résistancialisme : *Le roi des Aulnes*

Alors que, dans leurs œuvres respectives, des romanciers comme Marcel Aymé, Louis-Ferdinand Céline, Roger Nimier et François Nourissier s'efforcent de miner les plus importants des thèmes et des motifs qui structurent le roman résistancialiste afin de construire une mémoire de la Seconde Guerre mondiale opposée à celle que diffusent leurs adversaires depuis la Libération, il existe au moins un roman français qui procède de manière exactement inverse (et de façon habilement perverse). *Le roi des Aulnes* de Michel Tournier met en scène un personnage nommé Abel Tiffauges, qui défend un point de vue similaire à celui que mettent en circulation les héros et les romans anti-résistancialistes. Le texte n'en vient cependant pas à contester la valeur de la mémoire résistancialiste de la guerre, mais au contraire à dévoiler l'horreur sur laquelle débouche le parti pris anti-humaniste qui lui est opposé. Il contredit les autres romans analysés au cours de ce chapitre en démontant leurs principes de l'intérieur.

La plupart des critiques qui ont étudié *Le roi des Aulnes* ont relevé la très grande complexité de sa «poétique des valeurs²⁴⁰». Michel Tournier use à la fois d'un journal intime fictif et d'un narrateur extradiégétique pour raconter l'histoire de son héros, un garagiste parisien qui croit être un ogre et qui consacre sa vie au décryptement des «signes» dont le monde et les événements sont porteurs. Après avoir été fait prisonnier en 1940, le personnage est envoyé en Prusse orientale. Il y est fasciné par ce que lui révèlent la pompe du régime hitlérien et l'«ogre» Göring, au service duquel il est placé. De 1939 à la toute fin du roman, Tiffauges demeure persuadé que le destin l'a élu; il soutient que le nazisme et que la Seconde Guerre mondiale ont été créés afin de lui permettre de réaliser ses aspirations

²⁴⁰ Je reprend cette expression à l'ouvrage de Vincent Jouve intitulé *Poétique des valeurs*. L'étude la plus complète qui ait été consacrée à cette question est celle de la sémioticienne Liesbeth Korthals Altes, *Le salut par la fiction? : sens, valeur et narrativité dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1992, 232 p.

«ogresses», ce que le narrateur extradiégétique ne dément ni ne confirme jamais. Aucune indication dans le texte ne permet au lecteur de déterminer si le héros est fou ou s'il voit clair, si le roman est réaliste ou fantastique.

Pour Tiffauges, comme pour la plupart des héros du roman anti-résistancialiste, la Seconde Guerre mondiale et son déchaînement de violences n'est qu'un épisode banal dans lequel les Français ont fait piètre figure. À partir de septembre 1939, le héros de Tournier amorce une «étrange évolution libératrice» (RA, 271) qui se poursuit jusqu'au printemps 1945 et au cours de laquelle il tient le conflit pour «un affrontement de chiffres et de signes, une pure mêlée audio-visuelle sans autre risque que des obscurités ou des erreurs d'interprétation» (RA, 215).

Au chapitre des combats proprement dits, Tiffauges participe à la «Drôle de guerre». En plus des descriptions de soldats «jetés cul par-dessus tête [qui] se regardaient les uns les autres avec un ahurissement hilare ou pleurnichard selon les circonstances» (RA, 222), équivalentes aux évocations de Céline ou de Nourissier, l'armée à laquelle Tiffauges appartient est pratiquement réduite à une section de colombophiles. Le chapitre consacré à cette période du conflit, où le héros doit débusquer des pigeons voyageurs et les soigner, préfigure les pratiques «ogresses» auxquelles le héros se livrera plus tard en Allemagne avec de jeunes garçons. L'épisode s'intègre parfaitement dans la logique du récit, dans l'évolution du héros et les découvertes progressives qu'il fait sur sa propre personne, comme l'ont déjà remarqué la plupart de ceux qui ont analysé le roman de Tournier d'un point de vue sémiotique ou mythocritique²⁴¹. Mais il ne fait par ailleurs pas de doute qu'en reprenant à son compte un fait historiquement avéré²⁴², mais marginal et fort peu connu du public pour en faire le centre de sa «Drôle de guerre» romanesque, Tournier place son

²⁴¹ Cf. Arlette Boulomié, *Michel Tournier : le roman mythologique*, suivi de *Questions à Michel Tournier*, Paris, José Corti, 1988, 278 p. et Liesbeth Korthals-Altes, *op. cit.*

²⁴² À quelques reprises, Tournier renvoie son lecteur à des ouvrages historiques. Dans le cas de la section de colombophiles sur la ligne Maginot, il cite J.-R. Tournoux, *Pétain et de Gaulle*, paru aux éditions Plon (RA, 583).

personnage dans une situation où il est à même d'observer dans toute son étendue l'arriération de l'armée française, l'incompétence de son état-major, ainsi que le peu de sérieux et de réalisme avec lesquels a été menée la campagne de 1939-40. Autre fait significatif, le personnage n'assiste pas aux combats de juin 1940. Les autres soldats français et lui se laissent, pour reprendre l'expression de Lucien Lechade, «piquer comme des bleus et emmener en rang». Le narrateur extradiégétique du roman raconte comment, après avoir mollement essayé de fuir les Allemands et s'être fait prendre, Tiffauges se laisse «glisser dans la captivité sans résistance» (RA, 249).

Sans lui accorder une importance comparable à celle qu'elle revêt dans *L'Europe buissonnière* ou *Le hussard bleu*, Tournier ne manque pas d'exploiter à sa manière la mise en relation de la guerre et de l'enfance dans son roman où les garçons impubères occupent une place centrale. Tout au long des «Écrits sinistres», son journal intime, Tiffauges développe des idées qui le rapprochent d'Antoine Blondin :

Pour scandaleuse qu'elle puisse paraître au premier abord, l'affinité profonde qui unit la guerre et l'enfant ne peut être niée.

[...]

Je me demande si la guerre n'éclate pas dans le seul but de permettre à l'adulte de faire l'enfant, de régresser avec soulagement jusqu'à l'âge des panoplies et des soldats de plomb. Lassé de ses charges de chef de bureau, d'époux et de père de famille, l'adulte mobilisé se démet de toutes ses fonctions et qualités. Libre et insouciant désormais, il s'amuse avec des camarades de son âge à manœuvrer des canons, des chars et des avions qui ne sont que la copie agrandie des joujoux de son enfance. (RA, 454-455)

Étant donné qu'il se trouve, au cours de la période de l'Occupation, en Allemagne au service de Göring, ce qui le distingue du commun de la population, ce ne sont plus, aux yeux de Tiffauges, les Français qui doivent vivre sous le joug allemand, mais l'inverse. *Le roi des Aulnes* renverse les images traditionnelles de la guerre et de l'Occupation mises en scène dans

le roman français en exploitant la représentation d'une Allemagne asservie par des individus qu'elle a déportés sur son propre territoire :

Tiffauges, habillé et chaussé de neuf, goûta la circonstance qui lui faisait réquisitionner une chambre chez le civil, comme en pays conquis. L'Allemand était-il toujours vainqueur, le Français était-il encore prisonnier ? Il en doutait lorsqu'il faisait sonner ses bottes sur les trottoirs où des files de ménagères emmitouflées de hardes informes s'étiraient devant des magasins aux vitrines vides. On le servait à table avec respect, et il pérorait, entourant ses origines de mystères que son accent welsch et ses relations indiscutables avec l'Homme de Fer [Göring] rendaient impénétrables (RA, 355).

Un peu plus loin, tout juste avant de devenir le maître absolu de Kaltenborn, une citadelle convertie en école des jeunesses hitlériennes où il peut s'abandonner «à son instinct de puissance avec parfois des raffinements extravagants» (RA, 497), Tiffauges rencontre Victor, en compagnie duquel il avait été prisonnier au *stalag* de Moorhof. Ce second français perdu au cœur du Reich a lui aussi connu une «réussite insolente» (RA, 398) en devenant «un seigneur, le vrai maître de Seegutten [un village de Prusse orientale]» (RA, 397).

À la fin de la guerre — et du roman —, lorsqu'il assiste comme le personnage-narrateur de la «trilogie allemande» à l'effondrement du Reich, Abel Tiffauges voit lui aussi les Allemands, non pas comme les déclencheurs, mais comme les grandes victimes du conflit : «Tiffauges avait été profondément impressionné par le spectacle de l'exode. Il pensait à celui des Français en juin 1940 qui paraissait en comparaison un embarquement pour Cythère» (RA, 529). Ce sont, de son point de vue, les soldats soviétiques qui déclenchent l'apocalypse guerrière en écrasant les enfants allemands de Kaltenborn sous leurs obus et leurs chars.

Si le rejet de l'humanisme et de la morale se trouve au centre de tous les romans anti-résistancialistes, il ne remplit jamais une fonction structurelle aussi cruciale que dans les discours tenus et dans le point de vue adopté par

Tiffauges. Colin Davis a très bien analysé la ligne politique que le héros du *Roi des Aulnes* défend :

He refers wistfully to «ce paradis perdu que je n'ai pas fini de pleurer, l'esclavage» and seeks refuge from the disturbing possibility of freedom by retreating into the past or by accepting various forms of self-imposed slavery in the present. In Nazi Germany he finds the fulfilment of his own most fundamental urge for enslavement and hence absolution from individual responsibility. He becomes the active supporter of a system which makes him a slave amongst slaves, and, showing his profound complicity with Fascist ideology, he justifies his own aberrations from received morality through his faith in a «plan général»: a transcendent necessity which surpasses — and ultimately annihilates — the individual²⁴³.

Voué à une volonté de soumission et à un ésotérisme frénétiques comparable à ceux des personnages de Raymond Abellio, Abel Tiffauges se soumet aveuglément depuis l'enfance au «bloc monolithique du destin qui [l]'écras[e]» (RA, 49). Les actions qu'il commet et sa collaboration au régime hitlérien ne dépendent pas selon lui de son libre arbitre, mais de ce que lui révèlent et de ce que lui dictent les «signes», de la direction que lui fait prendre une puissance qu'il pressent, à laquelle il croit aveuglément, et sur laquelle il prétend n'exercer aucun contrôle. La cohérence de l'histoire racontée par Tournier et celle du système axiologique ambigu qu'il propose dépendent exclusivement de l'amoralisme et de l'inhumanité littérale du personnage, c'est-à-dire de la soumission de sa volonté à des lois qu'il avalise en ayant renoncé à tout exercice de la raison et de la liberté. La démonstration est cruelle, car elle tend à dire que le fascisme a pris chez des gens qui se sont laissés aller à lui comme ils se seraient laisser aller à croire n'importe quelle injonction pourvu qu'elle soit fascinante.

Contrairement aux ^{/personnages des/} romanciers anti-résistancialistes, Tiffauges ne fait aucune mention de la peur humaine pour minimiser, nier, renverser ou justifier les crimes commis entre 1939 et 1945. Il n'en exploite que plus en profondeur sa fascination pour la férocité. Comme le personnage-narrateur

²⁴³ Colin Davis, *Michel Tournier: Philosophy and Fiction*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 44-45.

célinien, le héros de Tournier croit que la soif de dominer, de posséder et de détruire autrui est l'un des éléments essentiels de la nature humaine. Dans ses «Écrits sinistres», il remarque : «Non, le mal est enraciné en chacun, et la foule placée devant l'alternative vie-mort crie "La mort! La mort!", comme les Juifs répondaient à Ponce Pilate "Barabbas! Barabbas"²⁴⁴!» (RA, 109). À la différence de celle qui se retrouve chez Céline, la représentation «tiffaugéenne» de la cruauté ne sert pas à niveler les individus, mais à distinguer les hommes extraordinaires de ceux du commun. Pour le héros de Tournier, elle est l'apanage des êtres d'exception. Parmi les personnages «féeriques» qui fascinent Tiffauges et qui lui servent de modèle figurent Gilles de Rais²⁴⁵, Raspoutine, Göring — «l'ogre de Rominten» — et surtout le maître de ce dernier, le Führer, qui détruit des millions de gens, parmi lesquels des milliers d'enfants de son propre peuple. Du point de vue adopté par Tiffauges, l'absolutisme et la monstruosité de Hitler inspirent une admiration que rien ne vient contrebalancer :

[Göring] était tombé à ses yeux au rang de petit ogre folklorique et fictif, échappé à quelque conte de grand-mère. Il était éclipsé par l'autre, l'ogre de Rastenburg [Hitler], qui exigeait de ses sujets, pour son anniversaire, ce don exhaustif, cinq cent mille petites filles et cinq cent mille petit garçons de dix ans, en tenue sacrificielle, c'est-à-dire tout nus, avec lesquels il pétrissait sa chair à canon (RA, 369).

Celui pour qui la férocité de Göring s'avère en fin de compte d'une petitesse méprisable s'inscrit par la suite lui-même à l'enseigne de Hitler en se livrant à des pratiques «ogresses» qui allient cannibalisme et pédophilie sur les jeunes garçons recevant leur «éducation» à la forteresse de Kaltenborn.

À propos des individus unis en une collectivité organisée, le personnage d'Abel Tiffauges ne défend pas un autre point de vue que celui du personnage-narrateur célinien ou de Sanders lorsqu'il dénonce «la

²⁴⁴ Remarquons que la référence à la responsabilité des Juifs dans la crucifixion du Christ réactive l'un des motifs centraux de la tradition antisémite, par rapport auquel le personnage se garde de prendre position.

²⁴⁵ Tiffauges est le fief où vivait Gilles de Rais, qui était surnommé Barbe-bleue, nom que le héros de Tournier donne à son cheval noir.

société effrayante où nous vivons» (*RA*, 82). La première partie du roman raconte un épisode dans lequel un tueur en série est décapité devant une foule frémissante que Tiffauge considère comme une «purulence humaine» méritant d'être nettoyée au lance-flammes (*RA*, 189). La vie politique en démocratie est pour le héros «le plus abject des métiers»; ceux qui s'en chargent forment «le sublimé d'ordure le plus quintessencié que la nation puisse offrir» (*RA*, 121). Comme pour de Forjac qui reproche aux anciens FTP avec lesquels il doit travailler, non pas de commettre des brutalités sanguinaires, mais de les commettre au nom d'une cause, pour une raison en apparence justifiée (*HB*, 386), la loi devient aux yeux de Tiffauges un crime, la normalité une monstruosité. Ce que cet admirateur de Caligula, de Gilles de Rais et de Raspoutine ne peut supporter dans la société où il évolue avant sa déportation en Allemagne, ce n'est pas qu'un culte soit rendu au pouvoir de tuer, mais plutôt les manières hypocrites, inconscientes et, surtout, communautaires avec lesquelles il trouve à se réaliser. Paradoxalement, ce thuriféraire de la puissance «ogresse» de Hitler, cet homme qui exalte constamment la discipline et la rectitude allemandes, qui s'épanouit pleinement sous le totalitarisme nazi, condamne la Troisième République et la démocratie en général parce qu'à ses yeux elles sont des sociétés de masse où seul le même est accepté, où les déviants, les marginaux et les monstres comme lui sont impitoyablement condamnés :

[M]oi qui ne peux vivre que dans l'obscurité et qui suis convaincu que la foule de mes semblables ne me laisse vivre qu'en vertu d'un malentendu, parce qu'elle m'ignore. Pour n'être pas un monstre, il faut être semblable à ses semblables, être conforme à l'espèce, ou encore être à l'image de ses parents (*RA*, 14).

De tous les personnages mis en scène dans le roman anti-résistancialiste, nul ne fait preuve d'une détestation de la France comparable à celle qui anime Abel Tiffauges. Refusant sciemment d'échapper à la déportation en Allemagne (*RA*, 245), le personnage déborde, au moment où il franchit la frontière comme prisonnier de guerre, «d'une joie d'autant plus brûlante qu'il [a] la certitude de ne jamais revenir en France» (*RA*, 246). Alors que les personnages des autres romans se montrent amusés, déçus ou

écoeurés par l'inconsistance française, Tiffauges cherche à en rendre compte «doctement» dans un raisonnement para-scientifique destiné à établir la supériorité de l'Allemagne sur la France pour qui entreprend la tâche de déchiffrer les «signes» :

À l'opposé de la France, terre océanique, noyée de brumes, et aux lignes gommées par d'infinis dégradés, l'Allemagne continentale, plus dure et plus rudimentaire, était le pays du dessin appuyé, simplifié, stylisé, facilement lu et retenu. En France, tout se perdait en impressions, en gestes vagues, en totalités inachevées, dans des ciels brouillés, dans des infinis de tendresse. Le français avait horreur de la fonction, de l'uniforme, de la place étroitement définie dans un organisme ou une hiérarchie. Le facteur français tenait à rappeler toujours par un certain débraillé qu'il était aussi père de famille, électeur, joueur de pétanque. Au lieu que le facteur allemand, engoncé dans son bel uniforme, coïncidait sans bavure avec son personnage (RA, 280-281).

Passant des caractéristiques géographiques aux particularités humaines du pays, ce qui les rattache aux fondements les plus anciens de l'idéologie nationaliste, les postulats du personnage paraissent d'autant plus neutres qu'ils s'inscrivent dans une démonstration qui n'a pas la guerre ou la politique pour objet. Tournier place ainsi la quête de son héros au service d'une idéologie qui excède largement la récupération virtuose des thèmes et des motifs associés à l'esthétique du conte de fées. Dans les procédés de déplacement entre féerie et réalité, entre délire et pertinence qui y sont à l'œuvre, le point de vue délégué à Abel Tiffauges, poétise une haine du pays sous-tendue par des valeurs politiques largement répandues dans les idéologies de la droite française tandis que le roman use d'une forme de distanciation ironique qui lui permet d'humaniser la France en l'opposant à l'infailible rectitude allemande.

À propos de la littérature, Abel Tiffauges ne se distingue pas essentiellement de Sanders, ou de Lucien Lechade. Comme ces derniers, qui usent de leur culture afin de se placer eux-mêmes au-dessus de la masse qu'ils méprisent, le héros de Tournier conteste les normes et les préoccupations communes en se constituant un «panthéon personnel» ou

brillent les noms d'«Alcibiade et Ponce Pilate, Caligula et Hadrien, Frédéric-Guillaume I^{er} et Barras, Talleyrand et Raspoutine» (RA, 24) :

Parvenu à la fin de mes études secondaires, j'ignorais superbement Corneille et Racine, mais je me récitais en secret Lautréamont et Rimbaud, je ne connaissais de Napoléon que sa chute à Waterloo — en m'indignant que les Anglais n'eussent pas pendu le parjure —, mais je savais tout sur les rose-croix, Cagliostro et Raspoutine (RA, 107).

En donnant à son roman le titre d'un poème de Goethe, Tournier accorde cependant une place encore plus centrale à la littérature et à l'usage anti-humaniste qui peut en être fait que chacun des romanciers anti-résistancialistes dont il a été question. Rappelant forcément la culture «éclairée» et les Lumières allemandes dont Goethe était à son époque le principal porte-étendard, le poème «Le roi des Aulnes» évoque pour Tiffauges la «quintessence de l'âme allemande» (RA, 295) et l'enracinement germanique (dans le roman, «le Roi des Aulnes» est le nom donné au corps d'un «ancien Germain» (RA, 292) sorti intact des tourbes de Prusse orientale). Si Tiffauges se montre enthousiasmé par ce poème, c'est que, selon lui, il conforte sa vision du monde et ses «recherches» (RA, 469-470).

On le voit, Abel Tiffauges adopte un point de vue comparable à celui que défendent les romans de Céline, Aymé, Nimier et Nourissier. Il n'est pourtant pas possible de considérer l'œuvre de Tournier comme un exemple supplémentaire de roman anti-résistancialiste. C'est que, contrairement à ce qui se passe dans *Uranus*, *Féerie pour une autre fois*, *Le hussard bleu* et *Allemande*, *Le roi des Aulnes* ne défend pas implicitement l'anti-humanisme de son héros, mais que, à travers les prises de position et le parcours actantiel de Tiffauges, il opère au contraire une critique interne de cet anti-humanisme. Jusqu'à la sixième et dernière partie du roman, intitulée «L'Astrophore» (RA, 525-581), la vision du monde ésotérique que propose le personnage est valorisée d'une manière implicite mais insistante, car, comme le remarque Colin Davis :

The formal structure of *Le Roi des aulnes* and its internal system of correspondences and prefigurations seem to support Tiffauges's desire to correct the world's disorder

and perhaps indicate that his revolt against incoherence is, to some extent at least, shared by Tournier himself. Tiffauges's intuitions and predictions are almost systematically proved accurate²⁴⁶[...]

Cependant, à la toute fin du roman, le héros en arrive à renverser les jugements qu'il portait jusque-là sur les «signes» qu'il lisait, sur les expériences qu'il réalisait et sur sa soif «ogresque» de domination. Après qu'il soit devenu maître absolu de Kaltenborn et qu'il ait pu réaliser tous ses désirs sur les jeunes garçons qui s'y trouvent, Tiffauges rencontre Éphraïm, un enfant juif qui s'est échappé des camps de concentration et qui lui fait découvrir l'atrocité de la Shoah :

Abreuvé d'horreur, Tiffauges voyait ainsi s'édifier impitoyablement, à travers les longues confessions d'Éphraïm, une Cité infernale qui répondait pierre par pierre à la Cité phorique dont il avait rêvé à Kaltenborn. Le Canada, le tissage des cheveux, les appels, les chiens dobermans, les recherches sur la gémellité et les densités atmosphériques, et surtout, surtout les fausses salles de douche, toutes ses inventions, toutes ses découvertes se reflétaient dans l'horrible miroir, inversées et portées à une incandescence d'enfer. Il lui restait encore à apprendre que les deux peuples sur lesquels s'acharnaient les S.S., et dont ils poursuivaient l'extinction, étaient les peuples juif et gitan. Ainsi, il retrouvait ici poussée à son paroxysme la haine millénaire des races sédentaires contre les races nomades. Juifs et gitans, peuples errants, fils d'Abel, ces frères dont il se sentait solidaire par le cœur et par l'âme, tombaient en masse à Auschwitz sous les coups d'un Caïn botté, casqué et scientifiquement organisé. La déduction tiffaugéenne des camps de la mort était achevée (RA, 560).

Chose inimaginable dans un roman anti-résistancialiste, le héros de Tournier en vient à réaliser ce que Susan Suleiman appelle un «apprentissage négatif» : il découvre que ses prises de position initiales, que son irrationalisme, que son anti-humanisme et que sa fascination pour les ogres l'ont amené à reproduire en miniature le plus grand des crimes contre l'humanité et que, au bout du compte, le nazisme au service duquel il s'était placé en réaction contre la médiocrité de la société démocratique française était une puissance qui travaillait à la destruction de sa propre personne et

²⁴⁶ Colin Davis, *Michel Tournier, op. cit.*, p. 50.

de ses semblables, les «fils d'Abel» tués par «un Caïn botté, casqué et scientifiquement organisé». Loin d'exalter sournoisement le nazisme comme l'ont pensé certains critiques tels que Vincent Engel selon qui des romans comme celui-ci «participent d'un certain révisionnisme, voire d'un révisionnisme certain²⁴⁷», *Le roi des Aulnes* débouche sur une critique sans complaisance de la mémoire anti-résistancialiste de la Seconde Guerre mondiale en montrant ce que celle-ci dissimule, à savoir l'horreur absolue à laquelle conduisent la banalisation du nazisme et le mépris du genre humain.

À travers ses emprunts au merveilleux, au fantastique et à une esthétique du grotesque plus proche de E. T. A. Hoffmann que de Goethe, Tournier a mis en scène un personnage inadapté et immature²⁴⁸, qui préfère ses fantasmes infantiles à la réalité, et dont la faiblesse a été cause de sa perméabilité à la séduction opérée par l'irrationalisme et les pompes nazies. Poétisant la guerre, le romancier a représenté un individu plongé dans un cataclysme qui le dépasse et auquel il cherche néanmoins à réagir par ses faibles moyens, à savoir le recours au rêve et à l'irrationalisme. Pour cette raison, il aurait été possible d'étudier *Le roi des Aulnes* aux côtés des romans de la conscience inquiète, dont il sera maintenant question. Mais, puisque le roman de Tournier reprend à son compte, en la renversant, la rhétorique romanesque et la mémoire de la guerre qui sont à l'œuvre chez Aymé, Céline, Nimier et Nourissier, il m'a semblé préférable de placer son analyse à ce point de l'étude, de façon à critiquer et à élucider jusqu'au bout ce que le roman anti-résistancialiste soutient implicitement.

²⁴⁷ Vincent Engels, «Écrire Auschwitz», dans Vincent Engels (dir.), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, hors série, 1995, p. 17.

²⁴⁸ L'immatunité du personnage est encore soulignée par l'extrême petitesse de son sexe sur laquelle le héros et le narrateur reviennent à quelques reprises au cours du roman.

Chapitre 3 : La conscience inquiète

I. La guerre, un motif poétique

Si les traitements réservés à la représentation de la guerre par les romanciers qui valorisent l'héroïsme résistant et par ceux qui en nient l'existence se révèlent diamétralement antithétiques, les postures énonciatives adoptées de part et d'autre mettent un point essentiel en évidence : les auteurs modèlent une mémoire de la Seconde Guerre mondiale qui définit une position dans les affrontements socio-idéologiques. Les uns comme les autres mettent la littérature au service d'une hétéronomie du champ littéraire.

Tous les romanciers ne procèdent cependant pas de la sorte. Que la guerre ait été pour eux une époque fascinante ou une expérience traumatique, d'autres écrivains la représentent comme un écheveau indénouable de tensions contradictoires qui échappe à la raison et, *a fortiori*, à quelque démonstration ou argumentation logique que ce soit. De la fin du conflit jusqu'à nos jours, leurs façons d'envisager la littérature romanesque et le rôle de l'écrivain les ont amenés à transposer les problèmes posés par l'événement dans une forme polysémique, en demeurant aussi désengagés que possible sur les plans complémentaires de la connaissance conceptuelle, du choix éthique et de l'action, triplet vers lequel Sartre tend à ramener l'art de la prose dans *Qu'est-ce que la littérature ?* À travers leurs romans respectifs, Emmanuel Bove (*Le piège*), Jean Genet (*Pompes funèbres*), Julien Gracq (*Un balcon en forêt*), Patrick Modiano (*La ronde de nuit*) et Marguerite Duras (*La douleur*) tiennent la Seconde Guerre mondiale pour un événement marquant qui est entré en résonance avec leurs préoccupations personnelles, leurs obsessions, leurs imaginaires. Ils se sont approprié l'irréductible complexité de 1939-45 afin de fondre leurs ambivalences personnelles et celles du conflit dans une mise en scène romanesque qui préserve les ambiguïtés de la guerre au lieu de les réduire. Plutôt que de chercher à triompher des inintelligibilités, ces romanciers ont

usé des tensions, joué des équivoques, plongé au cœur des contradictions collectives et personnelles qui furent exacerbées par les événements historiques. Les auteurs des deux premiers types de romans buttaient sur des postulats incompatibles, ils ont dû trouver le moyen d'assurer la cohérence et le bon fonctionnement de leurs fictions malgré elles, les œuvres dont il sera maintenant question font sens, elles trouvent leur raison d'être esthétique, leur équilibre et leur dynamisme grâce à elles.

Bove, Genet, Gracq, Modiano et Duras ont choisi de représenter la guerre parce qu'ils reconnaissent — et qu'ils acceptent — son opacité, laquelle concorde avec l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes, du monde environnant et de la littérature. Sous leur plume, 1939-45 devient littéralement, et dans deux sens complémentaires, un *motif poétique*. La guerre est, d'une part, un sujet qui préoccupe la collectivité, par le traitement duquel le romancier peut transposer formellement et universaliser ce que Julien Gracq nomme la «substance intime»²⁴⁹ de l'écrivain. Mais la guerre est aussi, d'autre part, une présence intérieure, parfois une obsession qui a imprégné cette «substance intime», qui est entrée dans sa composition et qui en a affecté la texture. Pour ces auteurs, 1939-45 a non seulement été un événement susceptible de révéler l'inquiétude que ressent la conscience contemporaine en face d'elle-même et d'un monde dénué de sens, mais aussi l'un des événements qui a provoqué — ou aggravé — l'expérience douloureuse de cette inquiétude. Dans tous les cas, la guerre occupe le point nodal d'une double dialectique artistique : 1. elle offre des oppositions inconciliables qui justifient le travail sur et par une forme esthétique; 2. elle est simultanément cause et objet de l'entreprise scripturale.

Dans *En lisant en écrivant* (1980), Julien Gracq consacre de nombreuses pages à définir sa conception de l'art romanesque, et à marquer les réserves que lui inspirent les prétentions de l'esthétique réaliste :

Il ne suffit pas, écrit-il par exemple, qu'un roman soit porté par la chaleur d'une émotion sincère; il faut que cette

²⁴⁹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1995 [1980], p. 563.

émotion sache ranimer les images élues, emmagasinées et sommeillantes, toute cette iconographie intime, secrète, qui représente — elle seule et non les documents, les «petits faits vrais», collectionnés à l'extérieur — les réelles archives dont un romancier étoffe ses livres²⁵⁰.

L'auteur explique ensuite que seul le romancier indifférent s'emploie à faire vivre, à animer de l'extérieur la «couleur locale» propre à un sujet, tandis que le vrai romancier «est celui qui triche, qui demande au sujet avant tout, et par des voies obliques et imprévues, de lui rouvrir une fois de plus l'accès de sa palette intime, sachant trop bien qu'en fait de couleur locale, la seule qui puisse faire impression, c'est la sienne²⁵¹.» Par la forme, le ton et le propos de leurs œuvres de fiction, Bove, Genet, Duras et Modiano s'accordent avec cette conception subjectiviste de la représentation, du rapport à l'Histoire et de l'art romanesque. Jamais ils ne se soucient *a priori* d'instruire le public à propos de quelque vérité extérieure ou de refléter fidèlement le monde à la manière d'un «miroir promené par les chemins». Lorsqu'ils adoptent en partie les conventions du réalisme, c'est que cette esthétique s'accorde avec leurs «palettes intimes».

Pour eux, l'écriture, et notamment l'écriture à propos de la guerre est avant tout le lieu d'une exploration intérieure, d'un questionnement sur soi et sur l'art, parfois d'une catharsis, mais d'une catharsis sans cesse recommencée, à la limite de l'obsession narcissique et de la compulsion de répétition. Des spécialistes de Bove, Gracq, Genet, Duras et Modiano ont remarqué avec justesse que ces auteurs ont tous inlassablement ressassé des questions, proposé des images, créé des atmosphères, planté des décors et mis en scène des situations similaires dans lesquels évoluent des personnages presque identiques. La remarque suivante de Sartre, qui a longuement analysé Genet et son œuvre, pourrait s'appliquer à n'importe lequel d'entre eux : «Chez Genet, chaque personnage est une modulation différente du thème originel. [...] [C]'est ce qui fait qu'un même thème peut être repris et modulé vingt fois, à travers vingt personnages différents, c'est

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 569.

²⁵¹ *Idem.*

ce qui donne cette impression, si rare aujourd'hui, d'un développement *fugue*²⁵².»

Raymond Cousse et Jean-Luc Bitton ont noté que, bien avant la Seconde Guerre mondiale, la critique avait déjà reproché à Emmanuel Bove «de mettre toujours en scène les mêmes personnages écrasés par leurs impuissances, éternellement immatures et velléitaires²⁵³» dans la trentaine de romans qui ont été publiés à la suite de *Mes amis* (1924). Plus loin, la lecture critique de l'œuvre amène les biographes à reprendre le constat à leur compte et à observer que Bove reproduit toujours «le même schéma, sous des formes différentes, dans tous ses romans²⁵⁴.» Ni *Le piège*, ni le diptyque formé de *Départ dans la nuit* et de *Non-lieu* (posth. 1946) qui prend aussi pour cadre la période de l'Occupation, ne se distinguent des textes précédents sur le plan du style, de la forme, des personnages, de l'intrigue ou de l'ambiance. La guerre n'a pas été pour Bove un élément déclencheur; elle n'a pas modifié en profondeur sa façon d'écrire ou de concevoir le rôle de l'écrivain. Il a plutôt incorporé l'expérience des «années noires» dans l'évolution de son œuvre; l'Occupation lui a permis de donner un cadre neuf aux déboires et aux désorientations qu'il mettait en scène depuis le milieu des années 20. Toutefois, lorsqu'on la compare à celles qui ont précédé, l'histoire racontée dans *Le piège*, où le gaulliste Bridet cherche à passer en Angleterre en gagnant la confiance des vichystes qui l'entourent, où il ne lui est jamais permis de savoir qui sont vraiment ceux à qui il s'adresse ni, *a fortiori*, qui il est vraiment lui-même, laisse supposer que la situation créée par l'Occupation a été davantage qu'une simple nouveauté; elle a aussi donné l'exemple d'un état de société dans lequel régnaient l'incommunicabilité, la dissimulation, la fourberie, l'impossibilité de se découvrir franchement, d'exprimer sa pensée et de s'en tenir vis-à-vis de soi-même comme des autres à une ligne de conduite cohérente. En d'autres

²⁵² Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, op. cit., p. 600. (L'auteur souligne.)

²⁵³ Raymond Cousse et Jean-Luc Bitton, *Emmanuel Bove: la vie comme une ombre*, Paris, Le Castor Astral, 1994, p. 43.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 64.

termes, elle a constitué un état de société dans lequel tous les problèmes centraux de l'esthétique et de la vision du monde boviennes ont été poussés à leur dernière extrémité. L'Occupation a confronté Bove à un univers réel dans lequel les questions dont il traitait dans ses fictions depuis vingt ans prenaient une ampleur et une gravité considérables. À ce compte, il n'est pas étonnant que, malgré le peu d'intérêt manifesté par l'auteur à l'endroit des enjeux politiques dans son œuvre romanesque tout au long des années 20 et 30, les «années noires» l'aient suffisamment fasciné pour qu'il en fasse le cadre de ses trois derniers romans.

S'il faut en croire Sartre, la vocation littéraire de Genet trouve son explication première dans l'état d'orphelin qui l'aurait amené, encore enfant, à voler, à être qualifié de «méchant» par les «gens de bien» et à être mis au ban de la société. Après une longue errance et de multiples «conversions», l'auteur de *Notre-Dame des fleurs* (1943) aurait fini par trouver dans la littérature le moyen de contraindre les autres à le rejoindre, à partager sa position et son point de vue de paria. Cette thèse soutenue par une approche biographique permet de croire que, comme dans le cas de Bove, l'esthétique romanesque particulière de Genet a été élaborée à partir de préoccupations qui précèdent le déclenchement de la guerre et qui lui sont en grande partie étrangères. Les deux premiers romans que Genet a écrits pendant les «années noires» alors qu'il était emprisonné pour vol confortent d'ailleurs ce point de vue. Les narrateurs de *Notre-Dame des fleurs* et de *Miracle de la rose* (1946) font mention assez régulièrement du malheur qui pèse sur la France, mais surtout afin de marquer la distance presque incommensurable séparant leur situation de prisonniers qui les pousse à s'abandonner à leurs fantasmes à travers la pratique de l'écriture et la situation qui, par-delà les murs et les barreaux, afflige le reste de leurs compatriotes. Le narrateur du *Miracle* remarque par exemple que ses camarades et lui reçoivent des nouvelles de la guerre «si lointaines qu'il [leur] semble s'agir d'une histoire qui se serait passée autrefois²⁵⁵.»

²⁵⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 1946, p. 90.

Le point de vue change diamétralement avec *Pompes funèbres*, qui se déroule à l'extérieur de la prison au moment de la Libération de Paris et qui a été écrit afin «de décomposer le rayon lumineux, fait surtout d'amour et de douleur, que projette [le] cœur désolé» (PF, 9) de Genêt²⁵⁶, alors endeuillé par la mort d'un jeune Résistant communiste — Jean D. — abattu sur les barricades. Du point de vue esthétique et littéraire élaboré par Genet, la guerre joue ici un rôle plus directement et plus tragiquement déclencheur que dans les premiers *opus*. Par la mort qu'elle a apportée à l'amant, elle encourage le narrateur dans son projet d'utiliser poétiquement le langage, les réminiscences et le spectacle du monde pour extérioriser un chant intérieur, ici le chant de la douleur causée par la perte de l'être aimé :

À propos de ce héros que fut Jean D., j'aurais voulu parler encore sur un ton précis, le montrer en citant des faits et des dates. Cette formule est vaine et trompeuse. Le chant seul dira le moins mal ce qu'il fut pour moi, mais le registre des poètes est assez réduit. Si le romancier peut aborder n'importe quel sujet, parler de n'importe quel personnage avec toujours une précision rigoureuse, et obtenir la diversité, le poète est soumis aux exigences de son cœur qui attire à lui tous les êtres marqués à l'angle par le mal et par le malheur, et tous les personnages de mes livres se ressemblent. Ils vivent, à peine modifiés, les mêmes moments, les mêmes périls, et pour parler d'eux mon langage inspiré par eux, redit sur un même ton les mêmes poèmes (PF 103-104).

Ici, la guerre, et plus particulièrement les circonstances dans lesquelles Jean D. a trouvé la mort jouent d'abord et avant tout un rôle prépondérant sur le plan psychoaffectif, dans le cadre restreint de la vie privée. Mais leurs spécificités socio-historiques ne sont pas pour autant reléguées au second plan : pour Genêt, l'époque où les nazis dominaient la France offre l'image d'une société qui s'est mise dans son entier à valoriser ce que les anti-sociaux mis en scène par Genet exaltaient auparavant dans un esprit de révolte contre les valeurs et l'ordre bourgeois, à savoir la lâcheté, la fausseté,

²⁵⁶ Proche de l'auto-fiction, *Pompes funèbres*, roman de Jean Genet, est raconté par un narrateur autodiégétique nommé Jean «Genêt» (PF, 11). Afin d'éviter les confusions entre les différentes instances romanesques, la forme florale —et genettienne— du patronyme (Genêt) servira à désigner le personnage-narrateur, tandis que la forme traditionnelle dépourvue d'accent circonflexe (Genet) servira exclusivement à désigner l'écrivain réel.

le vol, l'assassinat, l'abjection, l'horreur et le mal sous toutes ses formes. «La délation», écrit le narrateur,

était dans l'air du temps avec la trahison, le pillage et le meurtre. En effet, depuis les plus illustres chefs d'État (Hitler, Staline) jusqu'au plus simple journaliste, en voulant imiter sottement les hommes de la Renaissance, l'Arétin et les princes de Machiavel, on transforma la morale privée en apportant dans la morale publique les éléments destinés à la détruire (PF, 205).

La criminalisation généralisée du monde social, la volte-face opérée par la collectivité des «Justes» en direction de ce qui était jusque-là considéré comme la quintessence du mal obligent le poète révolté contre l'ordre établi à remettre en question les valeurs, ou plutôt les anti-valeurs dont il se réclamait jusqu'alors, et ce, d'autant plus que Decarnin — objet d'identification pour l'amoureux endeuillé — s'était sacrifié à un idéal de pureté et d'héroïsme. Les chambardements provoqués par la guerre remettent de la sorte sous tension la position esthétique développée auparavant par l'auteur. Elles lui offrent, aux côtés de la «crise originelle» identifiée par Sartre et du travail de deuil qui doit être accompli, une raison supplémentaire d'écrire, ce que Genêt ne manque pas de préciser :

La mort de Jean grâce aux mots qui me servent pour en parler a permis que je prenne conscience, avec plus de netteté, de ma honte en face de cette erreur : croire que les domaines du mal étaient moins fréquents que les domaines du bien, et que j'y serais seul. La mort de Jean toujours [...] me met en présence des rapports qui semblent exister entre le mal et la mort d'une part et, d'autre part, entre la vie et le bien. On sait l'ordre qui semble contenu dans ma douleur : faire ce qui est bien. Mon goût de la solitude m'incitait à rechercher les terres les plus vierges, après ma déconvenue en vue des rivages fabuleux du mal ce goût m'oblige à faire marche arrière et m'adonner au bien. La rencontre est troublante de ces deux prétextes qui me sont offerts pour sortir d'une voie dans laquelle je m'étais engagé par orgueil, par goût de la singularité, mais ce livre n'est pas fini (PF, 199).

La très grande discrétion de Louis Poirier, *alias* Julien Gracq, par rapport à sa vie privée entrave les entreprises des biographes qui, comme Sartre dans *Saint-Genet comédien et martyr*, chercheraient à expliquer la

poéticité des textes de fiction en identifiant une crise originelle génératrice de toute l'œuvre à venir. Mais, invitée à poursuivre en ce sens par ce que Gracq livre de lui-même dans les nombreux essais qu'il a consacrés à la littérature, la critique n'a pas été empêchée de mettre les répétitivités du style et de la structure des récits, nouvelles et romans, au compte d'une attitude constante en face de soi-même, du monde environnant, de l'acte d'écriture et du rôle de l'écrivain. Durant toute sa carrière, et plus particulièrement dans chacune de ses œuvres de fiction, Gracq aurait d'abord et avant tout privilégié le travail sur sa «substance intime», l'exploration de son imaginaire propre, de son émotivité, de sa vision poétique du monde et leur (re)construction par le biais de la création littéraire. Ainsi, dès les premières pages de l'étude qu'il consacre à Gracq, Michel Murat en vient, après avoir brièvement analysé le traitement de l'espace dans la fiction gracquienne, à des considérations qui s'attachent non seulement à la vision du monde à l'œuvre dans les textes, mais aussi au caractère intuitif et poétique de l'approche littéraire :

La thématique spatiale occupe à l'évidence le premier plan, et il est à peine exagéré de dire qu'elle tient lieu chez Gracq de psychologie et de morale. Rien n'est moins romantique, en dépit des apparences : l'individu ne fait pas du monde le théâtre de son âme, il n'y met ni son désir ni son deuil. Mais la subjectivité se construit dans un rapport avec le lieu et l'heure, en dehors duquel à proprement parler elle n'existe pas : être, c'est être au monde. De cette intuition, Gracq s'est gardé de faire un système de pensée : c'est en poète qu'il en formule les figures²⁵⁷.

La guerre a été ici, comme chez Bove, un événement extérieur qui est entré en résonance avec une vision du monde et une sensibilité déjà formées. C'est du moins l'idée que Gracq a lui-même cherché à entretenir lorsqu'il a expliqué pourquoi il avait donné à son dernier long récit, consacré à la «Drôle de guerre», un cadre plus réaliste que celui d'œuvres telles que *Au château d'Argol* ou *Le rivage des Syrtes* : «Ce qui s'est trouvé avec *Un balcon en forêt*, c'est que l'Histoire, pendant quelques mois, a ressemblé à la situation imaginaire dans laquelle j'aime me trouver²⁵⁸.»

²⁵⁷ Michel Murat, *Julien Gracq*, Paris, Belfond, 1991, p. 13.

²⁵⁸ Extrait d'une «Interview avec Gilbert Emsb», [*Julien Gracq*, Paris, L'Herne, 1972, p. 214], cité par Carol J. Murphy, *The Allegorical Impulse in the Works of Julien Gracq: History as Rhetorical*

De la même manière que pour Bove, Gracq et Genet, on a prétendu, avec plus ou moins d'hostilité selon les cas, que Marguerite Duras a toujours écrit le même livre, qu'elle a durant cinq décennies usé d'une manière et d'un style immuables pour traiter inlassablement des thèmes de l'amour passion, de la déperdition intérieure, de l'incommunicabilité, de la souffrance et de la folie. D'après Laure Adler, sa biographe, «Marguerite raconte toujours la même histoire, se répète jusqu'à la satiété et quelquefois jusqu'à l'obscénité. Elle a quelques obsessions mais peu d'imagination²⁵⁹.» Cette idée reçue se fonde en grande partie sur une comparaison entre les textes, et aussi sur la reprise des commentaires auto-réflexifs dont Marguerite Duras a généreusement parsemé ses dernières œuvres. Au début de *La douleur*, par exemple, l'auteure parle de son écriture impulsive, du jaillissement intérieur qui répond directement, dans l'urgence la plus absolue et en dehors de la moindre médiation, au trauma provoqué par la déportation de son mari Robert Antelme. Ici, seule la transcription immédiate du désordre intérieur compte; le primitivisme essentialiste dont se réclame Duras a pour corollaire la dévalorisation de la conscientisation, de la poursuite d'un projet quel qu'il soit, de la stratégie d'écrivain, de tout travail sur la forme, le style et le propos :

La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot «écrit» ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte (*D*, 12).

Parmi les dizaines de romans, d'essais, de pièces de théâtre et de films que Marguerite Duras a publiés, fait représenter ou réalisés au cours de sa carrière, très peu représentent directement la Seconde Guerre mondiale. Son expérience de l'Occupation, la découverte des camps nazis et les

Enactment in Le Rivage des Syrtes and Un balcon en forêt, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995, p. 59.

²⁵⁹ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 438.

souvenirs qu'elle en a gardés ont néanmoins joué un rôle décisif dans le développement de son œuvre si ouvertement obsessionnelle. Dans un article entièrement consacré à cette question, Bernard Alazet remarque avec justesse :

À plus d'un titre, l'écriture de M. Duras tournoie autour de ce point aveugle — déflagration, déchirement — qui porte en lui tout l'impensable de la folie, du crime, de la passion. Guerre comme «premier état du texte», substrat insensé, innommé, obsédant. [...] Guerre-toile de fond des premiers pas dans l'écriture romanesque de M. Duras, et pourtant présence abolie en ses premiers écrits²⁶⁰.

Analysant de son côté des articles, des notes inédites, des témoignages et des entrevues accordées par Duras et ses connaissances, Laure Adler ne dit pas autre chose : «Toujours et encore la guerre, l'obsession de cette guerre : Marguerite, dès qu'elle le peut, revient sur cette période. Remords, regrets, sentiment de culpabilité ? Marguerite, bien avant la publication de *La douleur*, est traversée par le désir d'expliquer, de comprendre, de rendre compte²⁶¹.» Reste que, à l'exception d'*Hiroshima mon amour* (1958), film dont elle a écrit le scénario et à la réalisation duquel elle a participé aux côtés d'Alain Resnais, c'est avec *La douleur*, amalgame hybride entre le recueil de nouvelles, le roman et le témoignage, qu'elle consacre pour la première fois l'ensemble d'une œuvre à cette période. Auparavant, elle avait bien entrepris de décrire l'Occupation et la Résistance dans *Le marin de Gibraltar* (1952), mais, dans la version publiée, le temps de la diégèse est resitué après la guerre et les références aux «années noires» se limitent à quelques évocations éparses, sans aucune importance sur le développement du récit²⁶². L'ensemble de son œuvre est inspirée par l'horreur de la guerre, mais se réalise dans un refoulement de cette horreur. L'auteure d'*Hiroshima mon amour* aurait pu reprendre à son compte, en la modifiant à peine, l'une des phrases qu'elle fait dire au personnage interprété par Emmanuelle Riva

²⁶⁰ Bernard Alazet, «L'embrasement, les cendres», *Revue des sciences humaines*, vol. 75, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 148.

²⁶¹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 362. À propos de l'importance de la guerre dans la carrière et l'œuvre de Duras, voir également Claire Cérasi, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1993, 191 p.

²⁶² Cf. Laure Adler, *op. cit.*, p. 287 et ss.

à propos de l'endroit où elle a passé les «années noires» : «Nevers, tu vois, c'est la ville du monde, et même c'est la chose du monde à laquelle, la nuit, je rêve le plus. En même temps que c'est la chose du monde à laquelle je pense le moins²⁶³.»

Quant à Patrick Modiano, trop jeune pour avoir vécu la guerre, il s'est en revanche, dès le début de sa prolifique carrière, montré plus explicitement préoccupé par les images et les souvenirs des années d'Occupation que tout autre écrivain retenu ici. La part principale de sa production romanesque est un vaste réexamen des idées reçues, poncifs, clichés et stéréotypes associés à l'Occupation depuis la fin des années 40. Oniriques, délirants, irrévérencieux, anti-réalistes, empruntant largement à la verve et à l'esprit contestataire des récits surréalistes, son style et la relecture éclatée de l'Occupation qu'il propose dans ses premières œuvres ont été associés d'emblée à son nom, à une manière qui lui est propre et, plus largement, à la «mode rétro²⁶⁴» dont il est à la fois l'initiateur et la principale figure de proue. Dès *La place de l'étoile* (1968), *La ronde de nuit* et *Les boulevards de ceinture* (1972), Modiano se montre obsédé par des motifs, des thèmes, des situations et des personnages typiques (et typés) qu'il reprend et qu'il explore inlassablement. L'Occupation est le «paysage naturel²⁶⁵» de l'auteur, l'univers à partir duquel il lui est possible de mettre en scène son angoisse existentielle et sa préoccupation constante à l'égard de la dérive identitaire et de la désorientation de l'individu au sein d'un univers social trouble : «L'ensemble formé par les romans de Modiano peut être considéré comme le récit d'une quête de soi, dont l'Occupation — seuil primitif de l'être — constituerait le point de passage obligé²⁶⁶.» Son écriture est compulsive,

²⁶³ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p. 58.

²⁶⁴ À propos de la «mode rétro», voir Henri Rouso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 149-154.

²⁶⁵ Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris – Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 18.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 254.

cathartique, destinée aux dires même de l'auteur²⁶⁷ à exorciser l'ambivalence du rapport à la figure paternelle²⁶⁸. Il serait difficile de ne pas suivre Baptiste Roux lorsqu'il écrit que, dans l'œuvre de Modiano, les «lieux, les époques ou les personnages sont comme filtrés par le prisme d'une conscience qui adapterait, plierait, la réalité à sa nécessité — afin de nourrir une œuvre et, de façon concomitante, de mettre en règle cette conscience avec un héritage difficile à assumer²⁶⁹.»

²⁶⁷ Pour une étude de la compulsivité de l'écriture de Modiano et pour une analyse des différentes entrevues qu'il a données à la presse écrite et à la télévision, voir Allan Morris, *Patrick Modiano*, Oxford, Berg, 1996, 228 p. et Nathalie Rachin, «The Modiano Syndrome», dans Martine Guyot-Bender et William Wanderwolk (Éd.), *Paradigms of Memory : The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York, Peter Lang, 1998, p. 121-136.

²⁶⁸ Rappelons que, comme Maurice Sachs, le père de Modiano était un Juif qui entretenait des relations étroites avec la Gestapo et les milieux les plus interlopes de la collaboration parisienne, d'où la fascination constante de l'auteur pour cette période et le sentiment de culpabilité diffuse exprimé dans ses œuvres.

²⁶⁹ Baptiste Roux, *op. cit.*, p. 153.

II. La forme négative de l'engagement

Chez Bove, Genet, Gracq, Modiano et Duras, le travail sur la mémoire de 1939-45 se place avant tout dans le cadre d'une esthétique romanesque particulière, davantage liée à des préoccupations ou à des obsessions personnelles qu'à une politique, une morale, une philosophie ou un débat social précis. La représentation de la Seconde Guerre mondiale n'est plus, comme dans les chapitres précédents, le moyen de défendre une politique ou de promouvoir une idéologie, mais l'inverse : ce sont les idéologies, les politiques et toutes les croyances impliquées dans le cataclysme qui sont employées à modeler ou à parachever une approche littéraire des événements passés et du genre romanesque. Ici, l'ambivalence des mémoires de la guerre est mise au service de l'exploration de soi et du monde qui se réalise à travers le travail sur la langue, l'imaginaire et la forme. Est-ce dire que, à la différence des résistancialistes et des anti-résistancialistes, ces romanciers diffusent des représentations romanesques dont la signification reste étrangère aux préoccupations collectives qui animaient leur époque ? Devrions-nous parler à leur propos d'une forme autistique d'«art pour l'art», d'un solipsisme complaisant ?

Il ne fait en tout cas aucun doute que ces auteurs rejettent d'emblée la notion d'engagement définie et défendue par Sartre dans «Présentation des *Temps Modernes*» et dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Sans chercher, à l'instar de Céline, Aymé et des «Hussards», à banaliser la guerre, ils proposent des représentations de 1939-45 politiquement irrécupérables. Ils valorisent la «raison littéraire²⁷⁰» au sein d'un champ longtemps marqué par la «surpolitisation» des années 30, des années de guerre et de celles qui ont suivi. Au niveau de leurs stratégies de positionnement dans le champ de production restreinte, ces auteurs se situent du côté de Jean Paulhan : ils obtiennent et conservent un capital symbolique exclusivement grâce aux

²⁷⁰ Cf. Gisèle Sapiro, *art. cit.*

qualités esthétiques de leurs romans, qu'ils isolent autant que possible de leurs engagements extra-littéraires de citoyens et de personnes publiques.

Le cas d'Emmanuel Bove est exemplaire. Membre du Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes (C.V.I.A.) au cours des années 30, collaborateur des principales revues antifascistes (*Marianne*, *Vendredi* et *Regards*) avant-guerre puis de la revue clandestine *Combat* pendant les «années noires», fervent du général de Gaulle dès les premiers mois de l'Occupation, volontairement exilé en Afrique du Nord, membre du C.N.E., marié à une communiste et lui-même demi-Juif, l'auteur du *Piège* s'est investi dans la lutte contre un régime politique qu'il honnissait et qui le menaçait personnellement. Cependant, même si, d'un point de vue socio-historique, Bove offre le profil parfait de l'écrivain résistant, l'ensemble de ses romans et nouvelles d'avant-guerre ne peuvent pas davantage être considérés comme des textes engagés que *Le piège*, *Départ dans la nuit* et *Non-lieu* ne peuvent figurer au corpus des romans et récits résistancialistes. Dans l'ensemble de ses œuvres de fiction, Bove s'en est toujours tenu à une vision du monde et de l'homme pessimiste aux antipodes de l'héroïsme malrucien : chez lui, les débats politiques, idéologiques et philosophiques sont relégués au second plan lorsqu'ils ne sont pas tout à fait passés sous silence. Après lui avoir valu d'être remarqué dès ses débuts, cette conception du roman, de la littérature et du rôle de l'écrivain lui a valu une perte quasi complète de prestige au cours des années 30, laquelle est allée s'accroissant avec l'Occupation, l'émergence de la Résistance intellectuelle et la montée de l'existentialisme sartrien. Au sortir de la guerre, les œuvres de Bove ne répondent plus en rien aux attentes et aux préoccupations du public, et passent totalement inaperçues. «[E]n ces temps d'idéologies», remarquent Cousse et Bitton, «Bove n'avait rien pour séduire, pas l'ombre de thèses ou d'idées [*sic.*], ses textes n'alimentant aucun débat²⁷¹.»

²⁷¹ Raymond Cousse et Jean-Luc Bitton, *op. cit.*, p. 174.

C'est d'une manière plus agressive que Julien Gracq a défendu après-guerre la pertinence artistique des œuvres «apolitiques». Un temps membre du parti communiste, qu'il a définitivement quitté au moment du pacte germano-soviétique, il n'a jamais adhéré aux thèses du réalisme socialiste; grand admirateur d'André Breton, proche du mouvement surréaliste dont il est considéré comme l'un des plus importants continuateurs après-guerre, il n'en a jamais été un membre officiel, n'a jamais signé un seul de ses manifestes et n'a pas partagé l'ensemble de ses dégoûts et refus : Gracq a toujours voulu préserver la littérature, et particulièrement la sienne, des pressions exercées sur elle de l'extérieur par les écoles et les partis. Loin de le tenir pour un moyen de contraindre le public à prendre position dans le débat social, il considère que l'art est un appel, une manière spécifique et valable en soi de manifester les aspirations humaines les plus essentielles. Pour lui, l'écrivain est «quelqu'un qui croit sentir que quelque chose, par moments, demande à acquérir par son entremise le genre d'existence que donne le langage. [...] La littérature va du moi confus et aphasique au moi informé par l'intermédiaire des mots, rien de plus²⁷².» Après la guerre, l'existentialisme engagé a été le courant qu'il lui a fallu combattre pour défendre ses œuvres, le type d'écriture qu'il pratiquait et le genre de carrière littéraire qu'il entendait poursuivre. Publié en 1950, *La littérature à l'estomac* reste encore aujourd'hui l'un des pamphlets les plus critiques écrits au XX^e siècle contre la tendance qu'ont eue nombre d'écrivains français à devenir des «figure[s] de l'actualité²⁷³» :

La vérité est que la littérature est depuis quelques années victime d'une formidable manœuvre d'intimidation de la part du non-littéraire, et du non-littéraire le plus agressif : j'en prenais conscience jusqu'à l'ébahissement en lisant naguère les numéros des *Temps Modernes* qui s'étaient mis en tête, dans un louable esprit «progressiste», de nous faire l'école du soir²⁷⁴.

²⁷² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 667.

²⁷³ Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950, p. 69.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 55.

Gracq croit que la littérature influence ceux qui la lisent d'une manière durable et profonde, mais en vertu de ses qualités propres, des harmonies qu'elle produit, des résonances qu'elle éveille et non pas de son impact médiatique, de la ligne politique qu'elle défend ou des luttes intellectuelles et sociales que les écrivains mènent sur d'autres fronts.

On aurait toutefois tort de croire que la notion d'«engagement de la littérature» définie par Sartre peut être réduite à une simple récupération de la littérature par la politique comparable au jdanovisme. S'il lie littéraire et non-littéraire d'une manière trop étroite au goût de Gracq, le philosophe existentialiste admirateur de Kafka et de Faulkner ne méconnaît pas pour autant l'importance du caractère énigmatique et ambigu de l'art, de la critique implicite des idées reçues, des certitudes et de la bonne conscience que la forme esthétique peut produire. L'auteur de *La Nausée* s'est montré tout à fait clair sur ce point dès *Qu'est-ce que la littérature ?* Par la suite, il n'a pas cessé de travailler cette question, et sa pensée a continué d'évoluer. Dès la fin des années 40, l'intérêt qu'il porte à Mallarmé²⁷⁵, la lecture de Blanchot, et plus encore le livre qu'il consacre à Genet l'amènent à revenir implicitement sur sa conception de la poésie²⁷⁶. Au début de son manifeste de 1948, il considérait que la poésie était un art intransitif, un simple agencement langagier comparable aux arts musicaux et plastiques qu'il n'était pas question d'engager. La lecture de *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la rose*, *Pompes funèbres*, *Journal du voleur* et *Querelle de Brest*, qu'il considère comme autant de poèmes, lui fait revoir ce jugement. Il tient dès lors la poésie, non pour un acte constructif (ce qui, à ses yeux, demeure toujours et exclusivement le privilège de la prose), mais néanmoins pour une forme de révolte active contre l'ordre établi et la bonne conscience. «En soi-même», écrit alors Sartre, «l'acte poétique est scandaleux puisqu'il mésuse

²⁷⁵ Les écrits que Sartre a consacrés à Mallarmé ont été réunis en un volume : *Mallarmé : la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986, 170 p.

²⁷⁶ Dans *Saint Genet comédien et martyr*, Sartre se réclame à plusieurs reprises des travaux de Blanchot, notamment de l'étude que ce dernier a consacré à la poésie de Mallarmé. Cf. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, op. cit., p. 325, 345, 346, 616 et 627.

du langage²⁷⁷.» Ainsi, l'un des ouvrages les plus étendus²⁷⁸ que l'auteur de *L'être et le néant* a consacrés à la liberté et à l'engagement dans la littérature a été fourni par Genet, et ce, même si ce dernier s'est tenu à l'écart de toutes les luttes politiques qui ont déchiré la France au sortir de la guerre, et même si la plupart de ses œuvres sont, aux dires du philosophe existentialiste, irrécupérables par quelque idéologie que ce soit : «Genet ne soutient aucune thèse, ne veut rien démontrer : ses ouvrages, en même temps qu'ils sont des agressions criminelles contre les lecteurs se présentent comme des expériences éthiques systématiquement conduites et qui sont à elles-mêmes leurs propres commentaires²⁷⁹.»

Il est en effet indéniable que Genet a écrit ses cinq premiers récits dans une perspective et selon une intention qui n'avaient rien de politique. Entre autres critiques, Jean-Bernard Moraly a démontré que l'auteur du *Balcon* se situe, au début de sa carrière, aux antipodes de la figure de l'intellectuel engagé. Genet pratique l'écriture presque exclusivement dans les périodes de sa vie où il se trouve à bonne distance des feux de la rampe et du débat public : «Le succès le stérilise puisqu'il lui retire ce dont il a besoin pour écrire : la plus profonde solitude, physique et morale²⁸⁰.» L'image de «délinquant officiel²⁸¹» des lettres qu'il a sciemment entretenue et dont il a su jouer avec brio tout au long de sa vie, la fascination manifeste qu'il éprouve à l'égard des petites sociétés crapuleuses de type féodal, sa détestation affichée de la France — trop ostentatoire pour ne pas dissimuler une sorte de passion déçue —, de même que les nombreux passages de son œuvre où il parle de son attirance pour la force virile des soldats allemands²⁸² l'ont rendu suspect de sympathie pour le nazisme et la

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 477.

²⁷⁸ Seul *L'idiot de la famille* (1971 et 1972), étude de près de trois mille pages consacrée à Flaubert (autre auteur politiquement sceptique), dépasse quantitativement le *Genet*.

²⁷⁹ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, op. cit., p. 618.

²⁸⁰ Jean-Bernard Moraly, *Jean Genet, la vie écrite*, Paris, Éditions de la Différence, 1988, p. 97.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 204.

²⁸² Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le narrateur s'extasie par exemple sur «la force pénétrante des bataillons de guerriers blonds qui nous enculèrent le 14 juin 1940 posément, sérieusement, les yeux

collaboration. D'un autre côté, le fait qu'il fut emprisonné sous l'Occupation et menacé de déportation par les nazis, son amour pour le communiste Decarnin, les relations étroites qu'il entretenait avec Sartre, sa haine jamais démentie pour le militarisme et le colonialisme, l'intérêt qu'il manifesta dans les années 60 pour les groupes persécutés et humiliés en lutte contre l'oppression²⁸³ ont permis de voir en lui un écrivain attaché à certains courants gauchistes²⁸⁴. Chose certaine, dans les quelques entrevues qu'il a accordées, l'auteur s'est exprimé d'une manière qui rappelle les propos de Gracq sur la littérature. Genet ne fait jamais mystère de la méfiance, voire du mépris que lui inspirent la force politique et révolutionnaire que d'aucuns veulent prêter aux textes littéraires. «Je crois», confie-t-il par exemple au *Nouvel observateur*, «que Brecht n'a rien fait pour le communisme, que la révolution n'a pas été provoquée par *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Que plus une œuvre est proche de la perfection, plus elle se referme sur elle-même. Pis que ça, elle suscite la nostalgie²⁸⁵!» À la fin de *Pompes funèbres*, l'auteur explique pourquoi, à ses yeux, l'acte de création et l'acte utile sont de nature à ce point incompatibles qu'il n'est pas possible de les fondre en un seul et même geste :

Voler — et vivre parmi les voleurs — exige une présence de chair, d'os et d'esprit positif, qui se manifeste par des gestes brefs, mesurés, sobres, nécessaires, pratiques. Si parmi les voleurs je montrais cette légèreté, cette attente de l'ange et ces gestes qui l'appellent et veulent l'apprivoiser, on ne m'accorderait plus aucun sérieux. Si je me soumetts à leurs gestes, à leur verbe précis, je n'écirai plus rien, je perdrai cette grâce qui m'a permis la quête des nouvelles du ciel. Il faut choisir ou alterner. Ou se taire (PF, 272).

ailleurs, marchant dans la poussière et le soleil» (Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1948, p. 87-88.)

²⁸³ Genet a milité pour la cause des Palestiniens et celle des Black Panthers.

²⁸⁴ Pour une analyse fouillée et minutieuse des ambivalences de Genet, voir Edmund White, *op. cit.*

²⁸⁵ «Jean Genet chez les Panthères noires», propos recueillis par Michèle Manceaux, *Le Nouvel Observateur*, lundi 25 mai 1970, p. 41, cité par Jean-Bernard Moraly, *op. cit.*, p. 9.

Sous l'Occupation et par la suite, Marguerite Duras a eu un parcours pour le moins aussi tortueux que celui de Genet : après avoir été un temps employée à la commission de contrôle du papier, qui était une forme à peine déguisée de censure opérée par les autorités allemandes sur la production littéraire française, et après avoir fréquenté les milieux mondains collaborationnistes, notamment le salon de Betty et Ramon Fernandez, elle fut fortement marquée par l'existentialisme avant de devenir, en 1944, membre du Parti Communiste Français dont elle fut exclue au bout de quelques années. Elle continua par la suite à s'impliquer dans le débat politique et social, s'engagea pour la cause féministe, signa le manifeste des 121 contre la guerre d'Algérie et participa activement au mouvement de Mai 68. Puis, elle se retira à peu près complètement du débat public.

Elle devient l'une des plus grandes stars littéraires des années 80 avec la parution de *L'amant* (1984), un récit autobiographique consacré à ses années d'adolescence en Indochine et à sa première relation amoureuse. Au centre du texte, Duras revient sur ses fréquentations des «années noires», passage à première vue incongru qui a fait et qui fait encore couler beaucoup d'encre. Dans une œuvre où elle entreprend d'aborder l'étape cruciale de son passage à l'âge adulte, dans laquelle elle explore son rapport problématique à l'identité, à l'écoulement du temps, à l'acte sexuel et à l'acte d'écriture, l'auteure insère une scène qui paraît digressive, mais qui lui permet en fait de poser une équivalence parfaite entre les types d'engagement politique les plus opposés et d'établir par l'exemple une hiérarchie on ne peut plus nette entre préoccupations personnelles et aspirations collectives : «Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P.C.F. L'équivalence est absolue, définitive. C'est la même chose, la même pitié, le même appel au secours, la même débilité du jugement, la même superstition disons qui consiste à croire à la solution politique du problème personnel²⁸⁶.»

²⁸⁶ Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 85.

Quoi qu'en dise Duras, il importe de remarquer que, dans la France mitterrandienne où le P.C. souffre d'une perte de prestige progressive et dans laquelle les comparaisons entre les deux totalitarismes — nazisme et communisme — tendent à se multiplier, le passage consacré aux Fernandez demeure malgré tout une prise de position politique. Avec *La douleur*, publié l'année suivante, Duras creuse le même sillon²⁸⁷ : elle se réjouit d'avoir toujours su, même au plus fort de l'engagement communiste, préserver son travail de la ligne imposée par le Parti. Dans la présentation de «L'ortie brisée», l'un des derniers textes intégrés au recueil, elle écrit par exemple :

C'est inventé. C'est de la littérature.
J'étais du P.C.F. sans doute à ce moment-là parce que
c'était un texte qui avait trait à un affrontement de classes.
C'était pas mal, c'était impubliable. J'ai eu la chance de
faire une littérature que j'ai toujours inconsciemment
préservée du voisinage nauséabond du P.C. (*D*, 194).

Reste que, en deçà de ce désengagement engagé de circonstance, l'auteure des *Petits chevaux de Tarquinia*, du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul* est toujours demeurée fidèle à une conception essentialiste de la littérature. Poétesse de l'inconstance et de l'inconsistance, Duras n'a jamais renié la haute idée qu'elle se faisait de l'art; jamais elle n'a cessé de penser, comme le résume complaisamment Laure Adler, «qu'il n'y a de véritable confrontation avec soi-même que dans l'écriture, que seule celle-ci obéit à une exigence absolue et implique le risque suprême²⁸⁸.»

Modiano offre, pour sa part, un parcours inverse. Alors que Duras s'est détachée petit à petit de son entourage et de la politique pour se concentrer toujours plus exclusivement sur elle-même, son «génie» et sa littérature, l'auteur des *Boulevards de ceinture* a d'abord publié des romans

²⁸⁷ Dans la seconde partie du recueil, l'auteure compare les communistes russes des années 80 avec Pierre Rabier, un agent français de la Gestapo qu'elle a connu sous l'Occupation : «Dans les photographies de groupe du C.C. du Soviet Suprême à Moscou, les assassins membres se présentent quant à moi dans la même solitude que Rabier, l'âme mangée aux mites, la solitude du choléra, moins encore, chacune son costard, chacune grelottante de la peur du voisin, de celle de l'exécution capitale de demain» (*D*, 114).

²⁸⁸ Laure Adler, *op. cit.*, p. 429.

qui rompaient avec la littérature et les préoccupations politiques de son époque avant de se retrouver à la tête d'un courant, la «mode rétro», qui a largement excédé le champ littéraire. Son entrée dans le monde des lettres n'a été motivée, ni par le désir de s'engager ou d'engager la littérature, ni par la volonté de s'intégrer à un groupe déjà existant avec lequel il aurait partagé quelques conceptions esthétiques ou des revendications politiques. Bien que son œuvre soit moderniste, Modiano n'a jamais justifié ses innovations par une réflexion théorique sur les rapports entre esthétique romanesque et idéologie comme l'ont fait ses devanciers du nouveau roman ou ses contemporains de *Tel Quel*. Il prétend d'ailleurs lui-même pratiquer le genre dans un refus, ou plutôt une incompréhension radicale des ambitions littéraires, philosophiques et politiques qui animent les écrivains structuralistes et les gauchistes regroupés autour de Philippe Sollers. «Les gens de *Tel quel*», déclare-t-il en entrevue au début de sa carrière, «sont pour moi des Martiens²⁸⁹.» De même que les autres auteurs dont il a été question dans ce chapitre, Modiano n'a jamais caché le mépris que lui inspirait la littérature orientée vers l'action : «Si l'on écrit des romans, il faut gommer les préoccupations politiques. Lorsque les écrivains se mêlent de politique, c'est grotesque²⁹⁰.» En termes bourdieusiens, Modiano représente avec Genet le prototype par excellence de l'écrivain qui réussit un coup de force, qui entre seul en conflit avec les tenants des positions dominantes, qui refuse radicalement les *a priori* et les valeurs dont ses prédécesseurs se réclament et qui parvient, non seulement à faire reconnaître son œuvre et à se faire reconnaître lui-même, mais aussi, par le fait même, à faire reconnaître ses propres critères d'acceptabilité. *La place de l'étoile* paraît à l'époque où, non seulement la littérature romanesque, mais plusieurs mémoires collectives de la guerre amorcent une transformation profonde et durable. Modiano, nombre de ses contemporains et de ceux qui viendront par la suite remettent les problématiques du sujet et de l'Histoire à l'honneur. Ils opèrent une réévaluation généralisée de l'héritage mémoriel des «années

²⁸⁹ Josane Duranteau, «L'Obsession de l'anti-héros», *Le Monde*, 11 novembre 1972, p. 13, cité par Allan Morris, *Patrick Modiano*, Oxford, Berg, 1996, p. 7.

²⁹⁰ J. C. Texier, «Rencontre avec un jeune romancier: Patrick Modiano», *La Croix*, 9-10 novembre 1969, p. 8, cité par Allan Morris, *op. cit.*, p. 7.

noires» et reprennent, *de facto*, un travail de deuil collectif qui avait en grande partie été refoulé en raison d'impératifs politiques.

Bove, Gracq, Genet, Duras et Modiano ont proposé des représentations romanesques de la Seconde Guerre mondiale qui ne concordent pas avec la conception sartrienne de l'engagement littéraire, et ce, sans chercher pour autant à ramener la littérature au rang de divertissement léger, de badinerie plus ou moins charmante, sans conséquence et tout juste bonne à amuser la galerie. C'est plutôt au nom d'une croyance forte dans la spécificité de la littérature, dans son pouvoir et sa valeur propres que ces auteurs ont refusé de mettre leur art au service d'une éthique ou d'une politique. Ils proposent des représentations romanesques de 1939-45 qui manifestent l'ambivalence des aspirations et des angoisses humaines. Leurs représentations de la guerre complexifient la donne; elles confrontent la conscience collective et individuelle à des incertitudes impossibles à éclaircir. Ces romans de la conscience inquiète ne se situent donc absolument pas en dehors des enjeux mémoriels, sociaux et idéologiques qui structurent les états de société dans lesquelles ils ont été produits. Au contraire, ils permettent à celui qui en prend connaissance d'échapper au processus de réification du souvenir de la guerre auquel les mémoires collectives à tendance hégémonique le soumettent et, ce faisant, de prendre quelque distance par rapport aux mystifications et aux simplifications rationnelles, morales, économiques, religieuses, idéologiques et politiques du passé qui servent toujours en dernière instance à accréditer et à reconduire un système de pensée.

De par sa visée esthétique, le travail scriptural que les romanciers de la conscience inquiète effectuent sur leur rapport ambivalent à eux-mêmes, à l'acte d'écriture et au souvenir de la Seconde Guerre mondiale devient un travail sur les ambivalences du rapport que la conscience humaine entretient avec elle-même, l'art et la guerre. D'un point de vue interdiscursif, les images de 1939-45 que les romanciers de la conscience inquiète mettent en circulation interdisent les arrangements par lesquels doivent forcément

passer ceux qui (re)construisent une image de cette période destinée à assurer, par delà la catastrophe, la continuité d'une vision de l'être humain, de la civilisation occidentale, de la nation française et de l'art. Alors que les romanciers dont il a été question dans les deux chapitres précédents cherchaient pour des raisons diamétralement opposées à tranquilliser le souvenir de l'événement, à lui attribuer une signification claire qui le rende utile après coup, Bove, Gracq, Genet, Modiano et Duras sapent tout espoir de récupération dans ses fondements mêmes. Loin de vouloir (re)donner un sens à la guerre ou de chercher à la banaliser, ils en font un effondrement généralisé du sens, une faillite complète et irrémédiable de la raison. La poéticité de leurs œuvres n'a rien à voir avec celle dont parle Jean-Yves Tadié en ces termes : «[L]e récit poétique, s'il organise le temps, veut également en triompher. Il ne reconstruit ni la vie, ni l'histoire, mais en délivre. Continu, grisaille, platitude, reflets de la durée réaliste sont congédiés, au profit de ces minutes hors du temps, de ces minutes heureuses que la poésie a toujours su évoquer²⁹¹.» En matière de récits et de romans historiques, la poéticité ne conduit pas toujours au triomphe de la subjectivité sur les limites imposées à l'Homme par le passage du temps, les contingences du monde et les structures de la société. Plutôt que de plénitude et d'enchantement, le lyrisme de Bove, Gracq, Genet, Duras et Modiano se compose essentiellement des instants de dissolution intérieure, de sourde angoisse, de deuil irrémédiable et d'étonnement scandalisé. Leurs représentations de la guerre ne consacrent pas simplement un triomphe possible de l'Homme sur l'Histoire, mais disent aussi l'écrasement de l'individu par la marche cataclysmique des événements.

Ces romanciers qui ont transposé les souvenirs et les traumatismes de la guerre dans une œuvre esthétique ont moins promu le désengagement de la littérature qu'une forme négative de l'engagement. Alors que le type d'engagement défini dans «Présentation des *Temps Modernes*» et dans *Qu'est-ce que la littérature ?* passe par les idées que diffuse la prose,

²⁹¹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 111. Signalons que *Un balcon en forêt* figure dans le vaste corpus des récits poétiques qui sont analysés par Tadié.

lesquelles doivent contraindre le destinataire à prendre conscience de sa liberté, à accepter de choisir entre les différents possibles qui s'offrent à lui et à assumer la responsabilité de ses actes, ces œuvres ne peuvent affranchir la conscience en apportant des réponses ou en indiquant des voies à suivre, mais en montrant que, dans l'état actuel du monde, les réponses cachent toujours de nouvelles menaces et que les voies à suivre mènent toutes au précipice. Les romans de la conscience inquiète interdisent toute forme d'adhésion à une vision du monde préétablie ou à une manière de penser doctrinaire. Dans le refus radical de l'engagement sartrien et selon une conception essentialiste de l'art littéraire, c'est en ce sens que Bove, Genet, Gracq, Duras et Modiano procèdent à une critique des récupérations mémorielles de la Seconde Guerre mondiale qui ont été faites à des fins d'exemplification morales ou politiques. Reste maintenant à analyser les aspects stylistiques, formels et thématiques de ces œuvres à première vue si disparates où, à chaque fois, se fondent expérimentations esthétiques, explorations de soi et refus d'entériner telle ou telle version reçue de la marche de l'Histoire.

III. Disséminations

A. La conscience à la dérive

Que ce soit par l'entremise d'une narration intradiégétique (*Pompes funèbres*, *La ronde de nuit*), d'une narration extradiegétique accompagnée d'une focalisation interne généralisée (*Le piège*, *Un balcon en forêt*) ou d'un mélange entre ces deux possibilités (*La douleur*), les romanciers de la conscience inquiète organisent leurs fictions respectives autour d'une instance à la fois actantielle et narrative qui remplit une fonction cruciale, non seulement dans l'organisation et la progression du récit, mais aussi dans la description et la qualification des situations représentées. Dans chacun des textes, les «intentions propres de l'auteur» sont réfractées par une subjectivité qui est plongée dans l'action, qui en subit les contrecoups et dont le point de vue demeure limité et partial. À première vue, le procédé n'est pas sans rappeler les romans dont il a été question dans les chapitres précédents, qui privilégiaient eux aussi le point de vue d'un ou de quelques acteurs engagés dans le conflit. Cependant, à la différence de Blomart, Marat, Tattignies, Watrin, Sanders ou du narrateur célinien, les personnages centraux des romans de la conscience inquiète ne parviennent ni à influencer de manière décisive sur le cours des événements, ni à rendre la guerre ou leur propre existence compréhensible, ni à déterminer quels sont les devoirs, les responsabilités, les fautes, les manquements et les réussites de chacun. Aucun d'entre eux ne dispose de critères de jugement fiables par rapport à lui-même et au monde extérieur. Rien ne leur permet d'intégrer les événements et les points de vue contradictoires auxquels ils sont confrontés dans une synthèse cohérente et d'en dégager une échelle de valeurs acceptable. Loin de réduire la polyphonie du roman au centre duquel il se trouve par des pensées, des paroles et des gestes exemplaires, ce type de

héros²⁹² se montre aussi opaque, instable, changeant et déroutant que le monde dans lequel il lui faut penser, parler et agir. Ici, le personnage principal n'est plus un «opérateur de lisibilité» pour parler comme Philippe Hamon²⁹³, mais un «brouilleur de compréhension». Plutôt que de parvenir à maîtriser le cours des événements, il subit les contrecoups de catastrophes qui dépassent son entendement, qui le broient et contre lesquelles il peut tout au plus s'agiter en vain. Il n'a pas pour fonction de défendre ou d'attaquer une thèse précise, mais plutôt de représenter la malléabilité foncière de la personne, ainsi que la fragilité, voire l'inexistence des certitudes, des résolutions et de tous les points de repère grâce auxquels l'être humain peut se situer ou, pour parler comme Sartre, se choisir. Dans ce type de roman, le parcours du personnage principal, son inaptitude à adopter et à proposer une lecture du conflit illustrent la faillite de l'héroïsme en temps de guerre.

Les distinctions les plus fondamentales entre la poétique du héros résistancialiste et celle du héros de la conscience inquiète sont particulièrement explicites dans *Le piège*, texte dont la situation de départ n'est pas sans évoquer Malraux ou Kessel, mais qui conduit pourtant son personnage principal dans un dédale d'incohérences, d'indécidabilités et de doubles contraintes pouvant rappeler Kafka. L'incipit indique le but que le héros poursuivra tout au long du récit : «Depuis qu'il était à Lyon, Bridet cherchait un moyen de passer en Angleterre» (*P*, 7). Au départ, dans une ambiance de roman d'espionnage, un gaulliste cherche à gagner la confiance des autorités de Vichy afin d'obtenir une mission en Afrique du Nord, ce qui lui permettrait ensuite de rejoindre la France libre. Cependant, le personnage est dubitatif à l'égard de ses propres talents de dissimulateur et aussi à l'égard de la dissimulation à laquelle les autres se livrent peut-être. Il s'éloigne pour cette raison assez rapidement du modèle héroïque. Parce qu'il s'embourbe toujours plus avant dans les faux-semblants, les conjectures et

²⁹² Ici, et dans le reste du chapitre, j'emploie toujours le terme de «héros» comme équivalent de «personnage principal»; je ne l'utilise jamais pour évoquer un éventuel «héroïsme» des personnages.

²⁹³ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 38.

les craintes qui lui font changer de cap à plusieurs reprises, il s'empêche lui-même de mener son projet à bien. Alors que les romanciers résistancialistes pourvoient leurs personnages principaux d'une force de caractère, d'une constance, d'un esprit de sacrifice et d'une lucidité supérieures qui les conduisent toujours à agir pour le bien avec le maximum d'efficacité, Bove ne laisse jamais supposer que ces qualités d'exception existent : en plus d'attribuer à son héros un caractère d'une versatilité dostoïevskienne²⁹⁴, il représente son intériorité en recourant de préférence au discours indirect libre, procédé narratif par excellence de l'hybridation ironique et de l'ambiguïté. Cette complémentarité constante entre la psychologie romanesque et la technique narrative est présente dès le début du roman, au moment où Bridet commence à s'inquiéter : « Tout le monde finissait par se douter qu'il voulait partir. Rien ne dévoile mieux nos intentions qu'une longue impuissance. À toujours demander sans obtenir, on finit par donner de soi l'idée qu'on ne réussira jamais, qu'on appartient à cette catégorie un peu ridicule d'hommes dont les désirs sont trop grands pour leurs possibilités » (P, 8). Outre le désarroi que le passage relate, chacune des phrases renvoie simultanément au point de vue du narrateur et à celui du personnage, ce qui produit deux formes distinctes d'indécidabilité.

D'un côté, les affirmations ne décrivent pas forcément la vérité du monde au sein duquel Bridet évolue : l'extrait cité n'indique pas si l'entourage du héros soupçonne effectivement ses velléités de fuite. Il ne décrit pas davantage une loi psychologique réellement existante et une catégorie d'individus qui se retrouve véritablement dans l'univers de la *fabula*. Si la dernière phrase du passage rappelle les aphorismes et les généralités sur lesquels les romanciers réalistes de la tradition balzacienne fondent en grande partie la vraisemblance de leurs histoires, il n'en constitue pas un équivalent. Comme à chacune des fois où il énonce un jugement de valeur ou une opinion, le narrateur ne donne pas ici une vérité objective, mais relève l'une des nombreuses opinions passagères que le personnage adopte

²⁹⁴ L'influence de Dostoïevski sur Bove est manifeste tout au long de son œuvre. Avant-guerre, l'auteur de *Mes amis* a notamment publié une nouvelle intitulée *Un Raskolnikoff*, adaptation libre de *Crime et Châtiment*.

tout au long du récit et dont il change au gré des circonstances. Cet avis, comme les autres, peut être juste, mais il peut aussi être faux.

D'un autre côté, cependant, ces opinions et jugements de valeur n'appartiennent pas exclusivement au personnage : ils sont repris et formulés par le narrateur, de sorte que leur énonciation échappe en partie à Bridet, qui, dès lors, n'est ni pleinement conscient, ni tout à fait responsable de leur présence. Ce sont des pensées qui lui viennent, mais qui lui échappent en partie et qui sont fixées par un autre. Contrairement à celles pour lesquelles les personnages de Malraux se passionnent, les idées de Bridet ne portent jamais longtemps à conséquence ; elles ne déterminent pas le personnage et ne contribuent en aucune façon à composer un caractère consistant. Au fil des situations qui se succèdent, des interlocuteurs auxquels il doit faire face, le personnage passe d'une attitude à une autre, d'une opinion à son contraire. À l'occasion, ce qui était mascarade devient réalité, tandis que des valeurs farouchement défendues peuvent être soudainement tenues pour des erreurs d'interprétation malheureuses commises par autrui. Si Bridet se considère lui-même comme un gaulliste convaincu lorsqu'il se croit en sécurité et lorsqu'il s'adresse à sa femme, il n'en va plus du tout ainsi lorsqu'il se sent menacé et qu'il doit se défendre devant des gens potentiellement hostiles. Au moment où il est convoqué par les autorités de la Sécurité Nationale du régime de Vichy et où il craint d'être arrêté, il se persuade par exemple lui-même de sa franchise à l'égard de ceux qu'il cherche à tromper depuis le début : « Sa défense était facile. Il était de bonne foi. Il n'avait pas cru mal agir » (*P*, 83). Ici et ailleurs, le narrateur reprend le fil des pensées de Bridet. Il relate une volte-face intérieure complète à laquelle il n'attribue aucune cause précise. Il ne l'explique ni par une duplicité à l'égard de soi-même, ni par l'inconscience, ni par quelque autre motif. Jamais il n'établit clairement jusqu'à quel point le personnage est conscient de son incohérence et jamais il ne laisse entendre que cette incohérence pose, pour lui ou pour quiconque, un problème psychologique, logique ou moral. L'œuvre de Bove se distingue ainsi résolument du modèle résistancialiste : au seul niveau de la représentation de la psyché, le romancier accentue simultanément l'opacité du monde extérieur et l'instabilité du personnage. Ce

faisant, il remet en question la possibilité — Sartre dirait l'obligation — humaine de s'engager par un choix éclairé et responsable.

Bove ne s'arrête toutefois pas là. Bien rendue par le discours indirect libre, la versatilité de la personne humaine est accentuée par le type d'histoire racontée et par le cadre socio-historique dans lequel cette histoire se situe. Dans un monde dépourvu de liberté d'opinion, Bridet doit avoir l'air de ce qu'il n'est pas, un fervent du Maréchal. Le personnage est contraint de créer un décalage entre ce qu'il paraît aux yeux de son entourage et ce qu'il croit être réellement. Pour empêcher les autres de savoir qui il est, il doit délibérément brouiller les communications avec eux, ce qui l'empêche en retour de déterminer avec assurance qui ils sont et ce qu'ils pensent, notamment à propos de toutes les mascarades qu'il joue devant eux. Ainsi, Bridet n'est pas seulement divisé entre une aspiration réelle pour la Résistance et une apparence de sympathie pour la Collaboration, mais désintégré parmi les différentes personnes qu'il croit être, les apparences qu'il cherche à projeter aux yeux des autres et les idées de lui que les autres adoptent ou pourraient adopter sans qu'il le veuille. En contrepartie, les gens à qui il est confronté et qu'il doit juger à partir des réactions que provoquent ses palinodies sont tout aussi déroutants, multiples et inconnaisables que lui. Tout au long du roman, au sein d'un entremêlement de possibilités divergentes et d'interprétations contradictoires, aucune instance n'occupe une position privilégiée par rapport aux autres; au sein de la polyphonie romanesque bovine, aucune voix ne vient jamais démêler l'écheveau. Dans les passages où la focalisation est assurée par Bridet, les formules «avoir l'air de» et «comme si» reviennent constamment, fragmentant toujours davantage le réel, démultipliant à chaque fois les éventualités, les incertitudes et les raisons de craindre. Au chapitre 11, par exemple, l'entrée de sa femme Yolande dans ses démêlés avec la police amène Bridet à envisager une nouvelle possibilité :

Un aspect inattendu de sa situation venait de lui apparaître. L'arrivée de sa femme *lui donnait simplement l'air* d'un imbécile. Tout se passait *comme si* les opinions qu'il pouvait manifester, quelque subversives qu'elles fussent, étaient inoffensives, *comme s'il* était un pauvre

type, gaulliste en effet, mais gaulliste par bêtise. Il suffisait de le secouer un peu, de lui faire peur, pour le remettre dans le droit chemin (*P*, 125; je souligne).

Par la suite, rien ne viendra préciser si Yolande et si les policiers croient réellement que Bridet est un imbécile, ni si le personnage est effectivement un imbécile : la seule réalité reste la pluralité des alternatives entre lesquelles rien ne permet jamais de choisir.

À la différence de Bridet, qui se perd en conjectures à la recherche d'une vérité et d'une assurance qui lui échappent, l'aspirant Grange, qui remplit la fonction de focalisateur principal dans *Un balcon en forêt*, se détourne sciemment de la saisie objective du monde. Alors qu'il garde la maison forte des Falizes sur le front des Ardennes au cours de la «Drôle de guerre», le personnage est réduit à une attente d'une durée indéfinie qui l'amène à se tourner vers ce qui, en lui, se situe en-deçà de la raison et de la logique. Du début à la fin du récit, la conscience du personnage se dissémine dans des visions imaginaires, des pulsions, des impressions, des désirs, des espoirs, des appréhensions, des sentiments et des pressentiments, tous vagues, dans lesquels ils se complaît sans jamais chercher à les éclaircir, à les ordonner ou à exercer sur eux la moindre forme de contrôle. Lorsque son capitaine propose de le réaffecter, Grange rejette l'offre avant même de prendre conscience que sa décision a été dictée par une «envie brusque, presque animale, qu'il avait eue tout à coup de rester» (*BF*, 139). Au moment où il doit se justifier auprès de son supérieur et où il argumente qu'il se plaît aux Falizes, il «lui sembl[e] qu'il écout[e] ce qui [sort] de lui, étonné d'en savoir soudain si long» (*BF*, 138). Dans cet épisode comme dans le reste du récit, la responsabilité et la lucidité lui échappent au profit d'angoisses et d'exaltations sourdes qui le remuent sans qu'il le veuille et sans qu'il le refuse. Au moment où une rumeur inquiétante mais sans fondement est communiquée au personnage, le narrateur remarque que l'esprit de Grange est

ainsi fait qu'une idée logique l'ébranl[e] peu, mais que le pressentiment d'autrui y coul[e] presque sans résistance : ce qui chez Varin [le capitaine] l'agaçait seulement attaqu[e] maintenant ses nerfs de façon plus subtile :

c'[est] comme une odeur de foudre dans l'air, la peur contagieuse des bêtes avant l'orage (BF, 75).

Nulle place ici pour les argumentations dialoguées ou intériorisées qui animent Jean Blomart avant, pendant et après la «Drôle de guerre» : les pensées et les actions de Grange ne sont à peu près jamais dirigées par des raisons. Il en ressort l'image d'un homme incapable de faire usage de sa volonté afin d'infléchir le cours des événements.

La dissémination de la conscience se double d'une dérive onirique du regard porté vers l'extérieur, laquelle complexifie encore la composition de la subjectivité. Ce que Jacqueline Chenieux remarque à propos du roman surréaliste s'applique parfaitement au point de vue que Grange adopte sur la forêt des Ardennes, les Falizes, la maison forte où il est stationné, les personnages avec lesquels il vit et les circonstances historiques qui ont engendré cette situation :

Le Surréalisme conçoit le temps humain comme le réservoir de l'éventuel : événements insolites, hasards, rencontres, trouvailles. Mais le temps de la conscience, c'est aussi l'aptitude que possède la pensée à dissoudre, à mesure, le réel, car ce qui pourrait exister, ce que l'on pourrait faire exister détruit à chaque instant ce qui existe²⁹⁵.

Si le dernier long récit de Julien Gracq n'est pas une œuvre surréaliste au même titre que *Nadja*, *L'amour fou*, *Le paysan de Paris* ou *La liberté ou l'amour!*, il met en revanche en scène un personnage qui adopte une attitude typiquement surréaliste. Dans de nombreux passages du récit, le regard de Grange transmue métaphoriquement la réalité qui l'entoure; le personnage englobe l'extérieur, s'en empare et en fait une partie de lui-même, un support et une figuration des aspirations²⁹⁶ qui l'animent. Dans le rapport que Grange entretient avec le monde, le fantasme prend le pas sur le réel, le semblant sur le vrai, l'éventuel sur l'avéré. La forme de l'univers extérieur dépend en partie du personnage qui le contemple et qui est à son tour façonné, entraîné

²⁹⁵ Jacqueline Chenieux, *Le surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 72.

²⁹⁶ Remarquons au passage la polysémie éminemment gracquienne du terme «aspirant», qui n'est pas sans évoquer l'«arpenteur» kafkaïen du *Château*.

par cet univers dans lequel il se projète et se perd. Le rêve anime la réalité qui, en retour, anime le rêve et le rêveur. Dans l'extrait suivant, il serait difficile de déterminer si la situation dans laquelle se trouve le personnage agit sur lui ou si, inversement, c'est Grange qui modèle la guerre, son poste et l'armée dans laquelle il sert selon son humeur du moment :

Pour la première fois peut-être, se disait Grange, me voici mobilisé dans une armée rêveuse. Je rêve ici — nous rêvons tous — mais de quoi ? Tout, autour de lui, était trouble et vacillement, prise incertaine; *on* eût dit que le monde tissé par les hommes se défaisait maille à maille : il ne restait qu'une attente pure, aveugle, où la nuit d'étoiles, les bois perdus, l'énorme vague nocturne qui se gonflait et montait derrière l'horizon *vous* dépouillait brutalement, comme le déferlement des vagues derrière la dune donne soudain l'envie d'être nu (BF, 161-162; je souligne).

Gracq a composé le passage, et l'ensemble du point de vue qu'il délègue à Grange de façon à faire coïncider deux rapports d'influence apparemment contradictoires. Simultanément, comme dans plusieurs autres passages en focalisation déléguée, le narrateur recourt au pronom impersonnel «on», manière de vider la sensation ou la perception de la subjectivité particulière qui la sous-tend. L'acte de focalisation qui prend dès lors le pas sur l'individu²⁹⁷ n'est plus seulement assuré par Grange, mais aussi par une entité collective indéfinie qui comprend peut-être le destinataire du texte (impression ici renforcée par le passage à la deuxième personne du pluriel). Lorsqu'il voit, qu'il ressent, Grange n'est pas amené à prendre position. Il se perd plutôt dans une expérience qui transcende son individualité. De son côté, le lecteur n'est pas conduit à se positionner par rapport à ce que Susan Suleiman nomme un *exemplum*, mais au contraire happé dans les mécanismes de l'écriture, lui-même amené à connaître une expérience lyrique qui est à la fois médiatisée par l'écriture métaphorique, la conduite du

²⁹⁷ Gracq obtient cet effet d'une manière encore plus nette dans les passages où l'un des sens de Grange occupe la fonction de sujet grammatical, comme dans l'exemple suivant qui relate le début de la première journée de Grange à la maison forte : «Grange sauta de son lit et enfila ses souliers. Tout de même, ce n'était pas une maison comme les autres. Quand on s'était chaussé et qu'on marchait sur le béton nu, le choc des talons ferrés faisait un bruit mat, sans vibration et sans résonance, comme si on avait marché sur une route neuve ou sur une culée de Pont. On se sentait soudé à ce frais creux noir au-dessous de soi que *l'oreille interrogeait malgré elle* — en promenade hors de sa coquille» (BF, 25; je souligne).

récit, la composition du personnage et la délégation spécifique de la focalisation.

La dialectique poétique entre l'individu et le monde, entre le personnage et le décor du roman, qui dissémine la conscience dans les descriptions des paysages et réciproquement, correspond à ce qui, aux yeux de Gracq, constitue l'essence du roman, genre dans lequel il ne saurait jamais y avoir aucune cloison étanche, ni aucun détail gratuit, mais dans lequel chacun des éléments de la composition se doit d'agir sur tous les autres :

Dans un grand roman, écrit-il au début de *Lettrines*, contrairement au monde imparfaitement cohérent du réel, rien ne reste *en marge* — la juxtaposition n'a de place nulle part, la connexion s'installe partout [...]. Comme un organisme, un roman vit d'échanges multipliés : c'est le propos d'un des personnages qui fait descendre le crépuscule et la fraîcheur matinée qui rend soudain l'héroïne digne d'amour. Et comme toute œuvre d'art, il vit d'une *entrée en résonance universelle* — son secret est la création d'un milieu homogène, d'un éther romanesque où baignent gens et choses et qui transmet les vibrations dans tous les sens²⁹⁸.

Un tel impératif esthétique n'est pas sans influencer sur les différents savoirs, entre autres sur la psychologie, l'anthropologie et la sociologie, qui sont, ici comme ailleurs, toujours mobilisés dans la représentation des personnages et des situations. Carol J. Murphy a raison d'écrire que les présupposés esthétiques défendus par Gracq soutiennent une vision spécifique de l'Homme : «Gracq desires, with Breton, to recreate man («l'homme nouveau») as an integrated being of reason and imagination. For Gracq, the novelist must portray man in the world and not as a *fleur coupée*, a reproach made against the strong tradition of psychological novels in France²⁹⁹.» Plus loin, Murphy remarque encore que «the ambivalence [...] of the protagonist Grange function to mark aporia, or undecidability, in identity (authority, Truth)

²⁹⁸ Julien Gracq, *Lettrines*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1995 [1967], p. 149-150. (L'auteur souligne.)

²⁹⁹ Carol J. Murphy, *op. cit.*, p. 109.

of History, fictional text and, to a greater extent, the self³⁰⁰.» Dans un cas comme dans l'autre, la signification que le critique américain dégage du texte gracquien implique une prise de position implicite qui excède largement les querelles littéraires. Dans le cas d'*Un balcon en forêt*, qui traite une situation, la «Drôle de guerre», déjà représentée dans *Le sang des autres* de Simone de Beauvoir, *La mort dans l'âme* de Sartre et dans *Les communistes* d'Aragon (où Gracq a d'ailleurs trouvé son modèle de maison forte³⁰¹), la textualisation de l'«homme nouveau» dans et par le récit s'inscrit non seulement contre la tradition du roman réaliste et psychologique, mais aussi contre les conceptions matérialistes du sujet et de l'Histoire qui sous-tendent la théorie de l'engagement, l'esthétique réaliste socialiste, ainsi que les représentations de la guerre sur lesquelles l'une et l'autre se sont largement appuyées.

Dans *Pompes funèbres*, Genet propose une représentation de l'être humain non moins fragmentée. Ici, toutefois, la dispersion de l'être ne s'inscrit pas dans le cadre d'une incommunicabilité fondamentale entre les individus ou d'un parti-pris en faveur du rêve, mais de la blessure intime infligée à Genêt par une mort qui le «désole, détruisant tout en [lui]» (*PF*, 80). Les œuvres littéraires qui sont issues d'un travail de deuil³⁰² se caractérisent par deux mouvements à la fois antagonistes et complémentaires, lesquels ne se succèdent pas, mais se chevauchent et demeurent inextricablement entremêlés du début à la fin. Alors que la première phase du travail est marquée par un déni du réel, un repli régressif sur l'imaginaire destiné à pallier au manque et à faire perdurer en soi-même l'existence du disparu, la seconde phase amène le sujet endeuillé à se détacher progressivement du

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 147.

³⁰¹ Dans une lettre à Gilbert Ernst, Gracq écrit en effet : «Une des raisons, il faut tout de même que je le dise, qui m'ont amené à situer le roman en Ardenne, est que j'ai lu un livre — un livre d'Aragon — où il y a quelques lignes sur les maisons fortes de l'Ardenne», cité par Claude Prévost, «Aragon, Gracq, Simon : l'écriture du désastre», *La Pensée*, 280, 1991, p. 62. C'est dans la quatrième partie, au chapitre XVII de la nouvelle version des *Communistes* que l'on retrouve le passage dont parle Gracq.

³⁰² Pour une analyse plus étendue de l'écriture du deuil, voir mon étude : «Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture chez Albert Cohen, Annie Ernaux, Peter Handke et Roger Peyrefitte», *Dalhousie French Studies*, Vol. 53, Hiver 2000, p. 93-119.

mort et à revenir vers la réalité extérieure en réinvestissant de nouveaux objets, particulièrement le texte littéraire qui est composé pour chanter la douleur de la perte. Lorsqu'au tout début de *Pompes funèbres*, Genêt dit à propos de Jean D. : «Je suis son tombeau» (PF, 13), il manifeste non seulement le désir de préserver la présence de l'autre, mais aussi la première étape par laquelle il accepte le trépas en devenant lui-même un lieu funéraire dans lequel le mort trouve place. L'écriture du deuil révèle ici toute son ambivalence : mausolée érigé au disparu afin de l'idéaliser et de préserver son existence, effacement partiel de soi à son profit, elle atténue la souffrance et permet de maîtriser sa présence obsédante.

Sur le plan psychologique, l'ambivalence ne touche pas uniquement le rapport de l'endeuillé à la personne disparue, mais aussi celui qu'il entretient avec lui-même. Comme le remarque le psychanalyste Christian David, dans «l'état amoureux c'est l'idéal du Moi qui, par personne interposée (l'objet aimé), absorbe le Moi; somme toute c'est le Moi qui s'absorbe lui-même par le biais de la projection des qualités qu'il se souhaite sur un support objectal (qui a souvent simple valeur de prétexte)³⁰³.» Cette projection de l'idéal sur l'être aimé est, pour une large part, destinée à faire écran aux traits psychologiques, aux pulsions et aux désirs que l'amoureux ne veut pas reconnaître en lui ou qu'il assume avec difficulté : «[L]'idéalisation au sens strict constitue une défense — par renversement — à l'égard de la haine ou de la dévaluation inconscientes de l'objet, c'est-à-dire en fin de compte à l'égard de composantes personnelles inacceptables³⁰⁴.» Pour un amoureux endeuillé comme Jean Genêt, la mort de l'être cher provoque simultanément la plus intense introjection d'une représentation de l'idéal du Moi et la mise à distance de cet idéal par le réinvestissement d'objets qui lui sont étrangers, et souvent opposés. Ainsi, tout en exaltant l'angélisme et le courage de Jean D., il constate que son admiration pour lui est liée au renouveau de son attirance pour les voyous et les criminels : «Vais-je aimer la droiture, la noblesse, la justice ? Plus l'âme de Jean est en moi — plus Jean lui-même

³⁰³ Christian David, *L'état amoureux : essais psychanalytiques*, Paris, Payot, 1971, p. 45.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 159.

est en moi — et plus j'ai de goût pour les vauriens sans grandeur, pour les lâches, pour les salauds, pour les traîtres» (*PF*, 105).

Avec *Pompes funèbres*, ce qui intéresse tout particulièrement la sociocritique, c'est que l'intense travail psychique et symbolique qui est à l'œuvre dans le deuil — et dans l'écriture — est thématiqué par un ensemble de personnages schématiques presque exclusivement définis par les rôles idéologiques et militaires qu'ils ont joué au cours de la Seconde Guerre mondiale. D'une part, l'idéal du Moi est représenté par le Résistant communiste qui a fait le sacrifice de sa vie à la Libération. De l'autre, le retour à la vie passe par la mise en scène de Paulo, un jeune voyou collaborateur; d'Erik, un soldat SS; de Riton, un milicien, et d'Hitler. Le narrateur s'incarne successivement dans chacun de ces personnages et leur prête sa voix. En effet, tout au long de *Pompes funèbres*, le «je» omniprésent renvoie aussi bien à Genêt qu'à n'importe lequel des autres personnages, sans que les passages incessants de l'un aux autres soit toujours clairement marqués. Comme l'a noté la critique de Genet au moins depuis Sartre, les personnages mis en scène ne sont pas des êtres distincts et autonomes, disposant de leurs propres voix. Ils sont plutôt des avatars du narrateur, les représentations littéraires des pulsions contradictoires entre lesquelles le Genêt romanesque et le Genet réel sont tiraillés et auxquelles ils doivent faire face pour mener à bien le travail de deuil, ainsi que l'écriture de *Pompes funèbres* : «Pour retrouver la paix, je devais organiser, reprendre ces vies que j'avais un instant fracturées, et les intégrer à la mienne» (*PF*, 49).

L'auteur s'est donc approprié Jean D., ce qu'indique le recours à une isotopie de la manducation, à des images et des métaphores cannibalesques, ainsi qu'à des verbes comme «assimiler» et «digérer» pour décrire le rapport qu'il entretient avec lui par le biais de la création poétique : «Manger un adolescent fusillé sur les barricades, dévorer un jeune héros n'est pas chose facile. Nous aimons tous le soleil. J'ai la bouche en sang, et les doigts. Avec les dents j'ai déchiqueté la chair. Habituellement, les cadavres ne saignent pas, le tien si» (*PF*, 14). De même, Genêt a «l'âme de Riton» (*PF*, 133), tandis que Paulo est son «désespoir ayant pris corps» (*PF*,

49) et que «Hitler jouant le rôle de Hitler [le] représente» (PF, 77). Alors que, dans *Pompes funèbres*, le jeune héros Jean D. devient la part solaire, apollinienne et pure de Genêt, les autres personnages médiatisent les parties noires, immondes, honteuses et répréhensibles de la conscience du narrateur.

À l'ambivalence et au fort sentiment de culpabilité qui s'emparent du Moi, qui en altèrent la cohérence et l'unité au moment de la mort de Jean D. se superpose ainsi chez Genêt une autre ambivalence et un autre sentiment de culpabilité, non moins forts, lesquels s'emparent du personnage déchiré par l'affrontement entre les idéaux de la Résistance et les horreurs criminelles du nazisme. Si l'engagement communiste de Jean D., la lutte armée qu'il a menée aux côtés de la Résistance et le sacrifice final de sa vie contribuent à l'élever au rang de héros, d'incarnation non ambiguë du Bien, d'idéal amoureux et, par projection, d'idéal du Moi, le narrateur de *Pompes funèbres* n'en ressent pas moins de l'attirance pour ce qui est à ses yeux un Mal absolu. Aspirant à la pureté et au sacrifice, il n'en est pas moins fasciné par le plaisir égoïste, la force brute, la violence, la lâcheté et la trahison. À l'image de la société française des années 40, il lui faut se reconnaître dans des figures mortellement opposées, d'où un déchirement intérieur qui est à la fois la motivation et la matière d'une œuvre hybride à la croisée de la confession, de l'autobiographie, du récit de rêve et de la fiction romanesque : «Seulement, délaissier Jean ou plutôt accorder tant de complaisance à ses ennemis mortels, torturait délicatement mon esprit, dans lequel le remords avait pénétré, le broyant, mais très doucement, de quelques mouvements torsadés et presque tendres» (PF, 37). Jean D., Paulo, Hitler, Riton, Erik : les personnages de Genet sont encore plus schématiques que ceux de Simone de Beauvoir, Vercors ou Jean-Louis Bory. Mais, à la différence des voix qui composent les romans résistancialistes, celles qui sont mises en scène ici, celle du héros, celles des salauds, de même que celle de Genêt qui est toujours tiraillé entre l'une et les autres renvoient toutes à une seule et même psyché. Les contradictions à l'œuvre dans le social sont employées à thématiser la complexité de la conscience et, inversement, c'est une psyché, avec toute sa complexité, qui intègre et montre la diversité à l'œuvre dans la

société. Loin de représenter un monde bipolaire tranché, au sein duquel il est possible, et même forcé de choisir son camp, Genet décrit un univers confus, dans lequel les extrêmes sont inextricablement mêlés au niveau le plus intime. Pour Pierre Cange, il n'était pas possible d'être à la fois un Homme et un Tigre, «à moins d'être un salaud»; du point de vue de Genet au contraire, il est impossible de n'être pas simultanément l'un et l'autre.

Il n'en va pas autrement avec *La ronde de nuit*, où le narrateur homodiégétique est, comme chez Genet, déchiré entre deux groupes de personnages schématiques et diamétralement opposés. Le roman de Modiano, qui joue d'une riche intertextualité, raconte l'histoire de Swing Troubadour³⁰⁵, un double agent-double qui ne sait pas s'il est la «Princesse de Lamballe³⁰⁶», un membre du R.C.O. (le Réseau des Chevaliers de l'Ombre) infiltrant une bande d'agents de la Gestapo française dirigée par le Khédive et monsieur Philibert³⁰⁷ ou si, au contraire, il est un membre de cette bande ayant réussi à infiltrer le R.C.O. Proche de Genêt, de Bridet et aussi de Grange, le héros de Modiano est dominé par ses émotions, par une terreur insurmontable, par des emportements successifs et éphémères qui l'amènent à osciller entre les deux possibilités sans jamais parvenir à se contrôler, à se déterminer lui-même et à choisir sa voie :

Les seuls sentiments qui m'animent sont : la Panique (à cause de quoi je commettrai mille lâchetés) et la Pitié envers mes semblables : si leurs grimaces m'effraient, je les trouve quand même bien émouvants. Passerai-je l'hiver au milieu de ces maniaques ? J'ai mauvaise mine. Mes allées et venues perpétuelles du lieutenant [le chef du R.C.O.] au Khédive et du Khédive au lieutenant sont épuisantes. Je voudrais à la fois contenter les uns et les

³⁰⁵ Remarquons au passage que ce nom, repris d'une chanson de Charles Trenet, évoque un certain aspect festif, désinvolte et insouciant, un aspect zazou de l'Occupation dont les romanciers qui ont précédé Modiano ont très peu parlé et qui a en grande partie été mis à la mode par l'auteur de *La place de l'étoile*, de *La ronde de nuit* et des *Boulevards de ceinture*.

³⁰⁶ Cette référence à l'aristocratie française est aussi une évocation explicite de *Drôle de jeu*, le véritable nom de Marat étant François Lamballe.

³⁰⁷ La bande fictive d'escrocs spécialistes des opérations de basse police, des rackets de toutes sortes et des trafics fructueux de marché noir a été inspirée par la bande Bony-Lafont, dont les membres ont été arrêtés et condamnés à mort à la Libération.

autres (pour qu'ils m'épargnent) et ce double jeu exige une résistance physique que je n'ai pas (RN, 73).

Modiano crée, par l'entremise de Swing Troubadour, un récit fébrile, incertain, qui hésite non seulement entre des conduites et des valeurs opposées, mais aussi entre onirisme et réalité, doute et certitude, passé, présent et futur. Aux antipodes de l'esthétique réaliste, le narrateur conteste sans cesse sa propre fiabilité. Il insinue tantôt que le temps de l'énonciation ne se distingue pas du temps de l'histoire, tantôt qu'il se remémore des événements révolus. À plusieurs reprises, il laisse entendre que Coco Lacour et Esméralda, deux des plus importants personnages du récit, «n'existent pas», que ce sont des inventions qui lui permettent de s'«attendrir sur [lui]-même» (RN, 26). Swing Troubadour va jusqu'à suggérer que l'ensemble de son histoire est purement fantasmatique : «il m'est arrivé de penser que je faisais un mauvais rêve» (RN, 23). Il serait de la sorte possible de considérer *La ronde de nuit* comme une fiction au second degré, c'est-à-dire comme la mise en place d'un monde possible dans lequel un narrateur halluciné parle d'un autre monde possible dont il ne se soucie pas d'établir la vraisemblance. Plus que partout ailleurs, la conscience du héros et les représentations de la guerre qu'elle transmet se scindent en une multitude de fragments, de potentialités hétéroclites et polysémiques.

Si la mode rétro a pu être considérée comme une nouveauté, comme une «brisure du miroir» par les historiens de la Seconde Guerre mondiale et de sa remémoration³⁰⁸, il n'en va pas du tout ainsi pour ceux qui adoptent la perspective de l'histoire littéraire. Loin de mettre en circulation une nouvelle manière de raconter et de se remémorer les «années noires», loin d'agencer les discours collaborationnistes et résistancialistes d'une manière inédite comme pourrait laisser croire le choc que ces textes ont provoqué lors de leur parution, les premiers romans de Modiano travaillent une ambiguïté qui

³⁰⁸ Cf. Henry Rouso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 149-154.

se retrouvait déjà au centre des romans de Bove, de Genet et de quelques autres³⁰⁹.

Le narrateur de *La ronde de nuit* ne manifeste pas de véritable préférence pour la pureté du R.C.O. ou pour l'immoralisme du Khédive. Ni l'une ni l'autre ne lui conviennent, ce pourquoi il ne lui est pas possible de s'intégrer dans l'un ou l'autre des groupes et de se donner, par le fait même, une identité claire. De la même manière que dans les romans résistancialistes, l'affrontement des extrêmes entre lesquels il se trouve ne laisse place à aucune demi-mesure, à aucune nuance ou tergiversation, ce qui n'a pas pour effet de le contraindre au choix, mais plutôt de le briser, de le rendre littéralement nul en tuant dans l'œuf toute possibilité de se reconnaître à lui-même une quelconque forme de valeur et de spécificité. Au moment où il pense dire la vérité au lieutenant Dominique, Swing Troubadour constate qu'il lui est impossible d'avouer quoi que ce soit : « Lui dire la vérité ? Laquelle au juste ? Agent double ? ou triple ? Je ne savais plus qui j'étais. Mon lieutenant. JE N'EXISTE PAS. Je n'ai jamais eu de carte d'identité. Il jugerait cette distraction inadmissible à une époque où l'on devait se raidir et montrer un caractère exceptionnel » (*RN*, 119). À la différence du héros de Bove, non seulement Swing Troubadour reconnaît-t-il lui-même sa faiblesse de caractère et son inconsistance, mais il l'accepte et la justifie en se donnant pour la victime d'un ordre du monde où seules les puretés dans le bien et dans le mal ont droit de cité.

Quant à Duras, c'est par une forme particulière d'hybridation entre recueil de nouvelles et écriture de soi, entre fiction et confessions, qu'elle met en scène la dissémination de l'individu dans la guerre. *La douleur* rassemble six textes de statuts génériques différents qui sont unis les uns aux autres par cinq courtes préfaces, énoncées par une instance qui ne s'identifie jamais clairement (*D*, 13, 90, 138, 194 et 208). La première et la plus importante section, « La Douleur » (*D*, 11-85), est la version retravaillée

³⁰⁹ Parmi les œuvres les plus intéressantes qui s'inscrivent dans cette catégorie et qui ne seront pas analysées ici, mentionnons au moins *Les forêts de la nuit* (1947) de Jean-Louis Curtis et *La plage de Scheveningen* (1952) de Paul Gadenne.

d'un journal intime écrit par l'auteure au moment où, à la toute fin de la guerre, elle attendait le retour de son mari — Robert Antelme — déporté en Allemagne. Bien qu'il s'inscrive indubitablement dans la mouvance multiforme de l'écriture de soi, de l'autobiographie, ce texte peut aussi être rattaché aux genres de la fiction. En plus d'avoir été modifié plusieurs années après-coup, ce qui va à l'encontre de l'immédiateté communément associée à la forme classique du journal intime, le texte ne contient pas de véritable «pacte autobiographique» : sans jamais s'identifier clairement elle-même, l'énonciatrice désigne systématiquement ceux dont elle parle en recourant à une initiale (D. pour Dyonis Mascolo), à un pseudonyme (François Morland pour François Mitterrand), ou bien à une initiale-pseudonyme (Robert L. pour Robert Antelme³¹⁰). Vient ensuite, avec «Monsieur X. dit ici Pierre Rabier» (D, 89-135), l'histoire «vraie jusque dans le détail» (D, 90) d'une écrivaine résistante qui espère garder contact avec son mari arrêté en fréquentant l'agent de la Gestapo française qui a effectué l'arrestation. Bien qu'elle présente ce texte comme un récit autobiographique, la préfacière n'y insère pas davantage de «pacte» au sens strict que dans la section précédente : la narratrice n'y est toujours pas clairement identifiée, Rabier est un nom inventé pour protéger la famille du policier véritable et les autres personnages sont une fois encore désignés par des initiales ou des pseudonymes (les mêmes que dans «La Douleur»). Dans les deux nouvelles suivantes «Albert des Capitales» (D, 139-169) et «Ter le milicien» (D, 171-192), l'auteure use d'une narration extradiégétique pour relater des histoires survenues à une dénommée Thérèse, à laquelle la préfacière s'identifie : «Thérèse c'est moi» (D. 138), se posant en être de fiction autant qu'elle pose Thérèse en être réel. Quant aux deux derniers textes, «L'ortie brisée» (D, 193-206) et «Aurélia Paris» (D, 207-218), ils sont clairement situés du côté de la fiction. Leurs présentations respectives commencent par la même précision : «C'est inventé» (D, 194 et 208). Avec *La douleur*, le lecteur passe ainsi successivement par le journal intime, l'autobiographie, l'auto-fiction et la

³¹⁰ Robert L. et François Morland sont des pseudonymes qui ont réellement été utilisés par Robert Antelme et François Mitterrand sous l'Occupation. Dans *La douleur*, Duras joue à plusieurs niveaux avec la frontière poreuse qui sépare vérité et fiction.

fiction au sens strict. Considéré comme une unité, ce texte est à la fois le récit de l'éparpillement et de la mise à distance progressive du Moi.

À cette brisure et à cet effacement de l'identité du sujet qui sont assurés par la succession des parties du recueil se superpose une brisure et un effacement des personnages à l'intérieur des six sections, et tout particulièrement de «La Douleur», texte liminaire qui donne son titre à l'ensemble. Genre par excellence du fragment et de la discontinuité, dans lequel l'énonciateur peut s'exprimer sans se soucier des liaisons entre les parties et de la cohérence de l'ensemble du texte qu'il produit, le journal est de surcroît employé ici à retranscrire «un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment» (*D*, 12). Écrit au moment où la mort du mari se fait à chaque jour plus probable et où, avec le retour des premiers déportés, l'horreur de la torture subie dans les camps de concentration nazis se révèle dans toute son ampleur, le texte relate l'effondrement généralisé de l'entendement, «l'exorbitation de la raison qui fuit, qui quitte la tête» (*D*, 15) à laquelle la diariste est alors confrontée. À propos de ce texte, la préfatière dit qu'elle n'a «aucun souvenir de l'avoir écrit», qu'elle ne se voit «pas écrivant ce Journal» (*D*, 12). Écriture de la perte, qui émane d'un temps refoulé en dehors de la mémoire, le journal intime retrouvé plusieurs décennies après l'événement est le lieu où a été retranscrit un état de complète dépossession, un abolissement de la maîtrise et de la conscience de soi provoqué par une force étrangère, par un autre en soi qui reste, dans une large mesure, innommable et indescriptible, impossible à rationaliser. Tout au long du journal, la diariste use des formes passives de la conjugaison et de pronoms indéterminés («on», «ce», «ça») pour rendre compte de la dépersonnalisation et de la déperdition auxquelles elle est soumise par

des bouleversements sans objet, des arrachements d'on ne sait quoi, des écrasements idem, des distances qui se créent comme vers des issues, et puis qui se suppriment, se réduisent jusqu'à presque mourir, ce n'est que souffrances partout, saignements et cris, c'est pourquoi la pensée est empêchée de se faire, elle ne participe pas au chaos mais elle est constamment supplantée par ce chaos, sans moyens, face à lui (*D*, 48).

Aux côtés de la douleur, thème central du premier récit, récurrent dans le reste du recueil, ainsi que dans toute l'œuvre littéraire et cinématographique produite par l'auteur du *Ravissement de Lol V. Stein* et d'*India song*, il convient de mentionner l'importance non moins grande que revêt ici la peur, second grand motif de déraison et de déroute intérieure. Non pas une peur ignoble et méprisable comme celle contre laquelle vitupèrent les personnages principaux d'*Uranus*, du *Hussard bleu*, de *Féerie pour une autre fois* ou d'*Allemande*, mais une terreur tragique, insurmontable, qui provoque l'éclatement/effacement de la personnalité et qui est elle aussi inextricablement liée à la situation d'Occupation. Après que son mari soit revenu dans un état épouvantable, au moment où sa vie ne tient plus qu'à un fil, la narratrice remarque : «Mon identité s'est déplacée. Je suis seulement celle qui a peur quand elle se réveille» (*D*, 79). Dans le second texte, celui où le thème de l'effroi est le plus abondamment développé, la peur est donnée pour un état qui s'impose non seulement à la narratrice et aux Résistants, mais aussi à Pierre Rabier : «Il a peur. Peur de nous. De nous qui avons peur. De ceux qui avaient eu peur il avait très peur» (*D*, 154); aux Collaborateurs et aux trafiquants qui fréquentent les restaurants de marché noir : «Je m'aperçois tout à coup que ce qui règne dans le restaurant c'est une grande peur. C'est quand ma peur s'est dissipée que j'ai vu cette peur. Les quarante, cinquante personnes qui se trouvaient là étaient menacées de mort dans les quelques jours qui venaient» (*D*, 127); ainsi qu'à l'ensemble de la société et qu'aux Allemands eux-mêmes :

Les Allemands avaient peur des Allemands. Rabier ne savait pas à quel point les Allemands faisaient peur aux populations des pays occupés par leurs armées. Les Allemands faisaient peur comme les Huns, les loups, les criminels, mais surtout les psychotiques du crime. Je n'ai jamais trouvé comment le dire, comment raconter à ceux qui n'ont pas vécu cette époque-là, la sorte de peur que c'était (*D*, 108).

Situant la vie au cours des «années noires» du côté de l'indicible et de l'irreprésentable, aux antipodes de toute «culture de consolation», les textes de Duras se rapprochent de ceux écrits par les déportés qui ont survécu et

qui ont tenté de dire l'expérience concentrationnaire³¹¹. Pour eux, comme pour elle, l'essentiel ne peut être présenté que sur le mode négatif de l'échec, comme ce qui ne saura jamais être dit. L'expérience de la peur et de la souffrance extrêmes détruit la raison, ce qui contraint après-coup l'écrivain à développer de nouveaux modes d'écriture. La guerre et, plus particulièrement, la vie sous la domination nazie ne peuvent être textualisées que sur le mode de l'absence, du vide, de l'incompréhension, de la perte de soi-même et, surtout, de l'insuffisance, celle de la raison, des mots, de l'imaginaire.

De même que les autres romanciers de la conscience inquiète, Marguerite Duras propose des types de narration dans lesquels la focalisation est déléguée aux personnages principaux. Loin d'amener ceux-ci à organiser la complexité du monde représenté comme le font habituellement les personnages du roman réaliste, le procédé accentue la malléabilité et la fragilité de la conscience humaine et, du même coup, de la représentation du réel que la conscience est susceptible de former. De même que ceux de Bove, Genet, Gracq et Modiano, les personnages principaux de Duras brouillent les points de repère qui leur permettraient de se situer dans le monde. Les narratrices durassiennes ont pour fonction, non de fixer ou de réduire, mais d'accentuer le foisonnement anarchique des possibles qui est à l'œuvre, aussi bien en elles-mêmes que dans le monde cataclysmique auquel elles sont confrontées.

B. La société atomisée

La dissémination de la conscience dans les romans de Bove, Genet, Gracq, Duras et Modiano ne concerne pas seulement la composition d'une

³¹¹ À ce propos, voir Colin Davis, *art. cit.* et Lawrence Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1975, 300 p.

psychologie ou d'une intériorité particulière, mais aussi le point de vue qui est adopté sur tous les personnages mis en scène, l'organisation du personnel romanesque dans son ensemble et, par le fait même, la représentation du social dans le texte. Privilégiant le regard porté vers l'extérieur par un héros-focalisateur qui s'abandonne à ses dérives et qui brouille les communications avec son entourage, les romans de la conscience inquiète mettent en circulation l'image d'une société atomisée, dans laquelle la solitude prend le pas sur les regroupements et la fraternité. Entre autres exemples, les descriptions de Lyon, au début du *Piège*, et de Paris, au chapitre 13 du même roman, concordent d'une manière remarquable :

[D]ans cette cohue qui avait envahi la ville [de Lyon], au milieu des difficultés que chacun éprouvait, parmi tous ces gens qui, à Paris, s'ils se connaissaient, ne se fréquentaient pas, il n'y avait pas de place pour le moindre sentiment de solidarité. On se serrait la main, on s'efforçait d'avoir l'air aussi content à la dixième rencontre qu'à la première, on sympathisait dans l'immense catastrophe, feignant de croire que le malheur unit plutôt qu'il ne divise, mais dès que, cessant de parler de la misère générale, on essayait d'intéresser quelqu'un à son petit cas particulier, on se trouvait en face d'un mur (*P*, 7-8).

[À Paris, Bridet] constata que les liens de l'amitié doivent être bien forts pour résister à un malheur national. Il avait cru qu'un tel malheur eût donné à tous une façon de sentir et de penser semblable. Or, à chaque visite qu'il avait rendue, il avait eu la surprise de se trouver en présence d'un homme qui semblait la victime d'un malheur personnel et quand il avait essayé d'atténuer la peine de son interlocuteur en disant qu'il souffrait autant que lui, cet homme l'avait écouté distraitemment sans tirer de cette communauté de souffrance le plus petit soulagement (*P*, 143).

Le narrateur d'*Un balcon en forêt* ne décrit pas un type tellement différent de société lorsqu'il évoque, à propos de 1939-40, cette « guerre sans âme et sans chansons, qui n'[a] jamais créé d'état de foule, qui en chacun [dit] secrètement *je* et jamais *on*, et verrouill[e] autant de petits univers personnels » (*BF*, 145).

Dans le roman de Gracq, dans celui de Bove et dans les autres, les communautés d'intérêt ou d'opinion menacent toutes de se désintégrer. Le gaulliste Bridet, qui est marié avec une hitlérienne convaincue, doit rencontrer des fonctionnaires vichystes qui se contredisent les uns les autres, qui intriguent les uns contre les autres et qui en viennent à arrêter Basson, auparavant l'un des leurs. Alors que Jean D. et que son frère, le voyou Paulo, s'opposent sur tous les plans, leur mère trahit la mémoire du premier en protégeant Erik, un soldat SS qui est son amant. L'aspirant Grange apprécie ses hommes, Hervouët et Gourcuff, pour la distance qu'ils savent conserver à son endroit :

Tous deux plaisaient à Grange, à cause de leur goût de la vie de plein air qui faisait bonne mesure à sa solitude, et aussi par leur quant à soi et leurs manières discrètes et silencieuses de coureurs des bois et de batteurs d'estrade, habitués à vivre la bouche close et l'oreille au guet, et peu enclins à s'ouvrir de leurs petites affaires (*BF*, 27).

Les bandes rivales du Khédive et du R.C.O. sont toutes deux minées de l'intérieur par la présence de Swing Troubadour. Les premiers récits de *La douleur* décrivent une Résistance française profondément divisée : au moment où elle attend le retour de son mari, la diariste de «La Douleur» constate que de Gaulle et son ministre Fresnay écartent leurs rivaux; l'agent français de la Gestapo que la narratrice de «Monsieur X. dit ici Pierre Rabier» fréquente lui «parle des donneurs que tout mouvement de Résistance produit inévitablement» et lui apprend que son mari a été dénoncé l'un des siens (*D*, 104); dans «Albert des Capitales», un réseau se scinde lorsque ses membres assistent au spectacle sordide de la torture infligée à un indicateur de la Gestapo.

À l'extérieur de ces quelques communautés précaires, les relations entre les personnages ne sont pas moins conflictuelles. Elles s'inscrivent au contraire encore plus résolument dans le cadre d'une belligérance généralisée. À ce titre, les positions que les héros occupent au sein des schémas actantiels sont révélatrices : les romans de Bove, Genet, Gracq, Modiano et Duras mettent tous en scène un personnage marginal, étranger et hostile à la société qui l'entoure. L'ennemi véritable ici n'est pas davantage

l'Allemand que l'une ou l'autre des factions françaises engagées dans la lutte, mais le monde dans son ensemble. Si les histoires racontées dans *Le piège*, *Pompes funèbres*, *Un balcon en forêt*, *La ronde de nuit* et *La douleur* se situent entre 1939 et 1945, les antagonismes centraux qui y sont à l'œuvre ne prennent pas pour autant la forme d'une guerre entre nations ou entre idéologies ennemies, mais plutôt celle d'une opposition radicale de l'individu contre la masse et, inversement, de la masse contre l'individu.

Leurs parcours respectifs amènent les personnages principaux des romans de la conscience inquiète à s'exclure eux-mêmes des sociétés dans lesquelles ils vivent. Dès l'incipit du *Balcon en forêt*, Gracq fait de cette prise de distance le thème organisateur de son récit : «Depuis que son train avait passé les faubourgs et les fumées de Charleville, il semblait à l'aspirant Grange que la laideur du monde se dissipait : il s'aperçut qu'il n'y avait plus en vue une seule maison» (*BF*, 9). Dans ce roman, ce n'est pas la fiction qui relate un éloignement, mais au contraire un éloignement antérieur qui génère le déploiement de la fiction. Placée au début de la phrase, une proposition subordonnée conjuguée au plus-que parfait signale que, avant même l'ouverture du récit, le héros a déjà franchi un espace le séparant de la civilisation et de l'espèce humaine. Charleville — le chef-lieu que Rimbaud a quitté avant de devenir l'une des figures par excellence de la modernité poétique — se rapporte à des «faubourgs» et à des «fumées», c'est-à-dire à un espace limitrophe, populaire et industriel qui figure par métonymie la «laideur du monde» évoquée dans la proposition suivante. Celle-ci, conjuguée à l'imparfait, marque la présence d'une impression diffuse, celle de la dissipation de la laideur du monde, dont les origines imprécises remontent elles aussi avant le début du récit. Puis, le recours aux deux points indique un rapport d'immédiateté, entre équivalence et causalité logique, qui lie la phrase principale à celle qui la suit. Conjuguée au passé simple, cette dernière relate le premier événement précis qui s'accomplit dans le temps de l'histoire : le personnage effectue un constat qui explique l'impression précédente. À ses yeux, c'est parce qu'il n'y a plus «une seule maison en vue» que la laideur du monde semble se dissiper. *Un balcon en forêt* s'ouvre ainsi sur l'émergence d'une prise de conscience qui

accompagne le passage entre un univers habité et laid — laid parce qu'habité — et un autre univers que le héros considérera plus tard comme «un monde racheté, lavé de l'homme» (BF, 97). Une fois Grange en poste aux Falizes, la prise de conscience initiale, l'idée d'un monde idyllique d'après le Déluge coupé de la société, de ses contraintes et de ses lois dans lequel il vit désormais revient périodiquement, accompagnée à chaque fois d'un plaisir nébuleux. Vers la fin du récit, par exemple, au moment où l'armée française est en déroute et où Grange semble avoir été définitivement oublié à son poste, le personnage ressent «un mouvement de jubilation encore inconnu, très trouble»; il se dit : «Les ponts sont coupés. Je suis seul ici. *Je fais ce que je veux*» (BF, 210; l'auteur souligne). Dans l'univers de Gracq, la «Drôle de guerre» amène le héros à découvrir une nouvelle forme de liberté, non pas celle de se mobiliser, de se dresser contre la marche des événements et de partager le sort des copains dont il se sentirait désormais responsable, celle que l'on retrouve avec Jean Blomart dans *Le sang des autres*, avec Mathieu Delarue dans la première partie de *La mort dans l'âme* et avec les communistes d'Aragon, mais au contraire la liberté de se désengager, de se consacrer à soi-même en abandonnant la collectivité à un sort que tout annonce funeste.

Cependant, de l'autre côté, il n'est pas moins vrai que la collectivité abandonne elle aussi Grange à un sort peu enviable. Après avoir fait le tour du bunker, un lieutenant de passage met le héros en garde : «Je m'arrangerais pour changer d'air. Cette machinette qu'on vous a louée en forêt, savez-vous comment j'appelle ça ? Sans vouloir vous vexer, j'appelle ça un piège à cons. Vous serez fait là-dedans comme un rat» (BF, 82). De même, Hervouët se plaint à son chef : «On n'est pas soutenus...» (BF, 156). Plus tard, lorsque les bombardements sur la Meuse commencent, alors que ses hommes et lui finissent d'installer leurs défenses, Grange constate par lui-même à quel point ils ont été mal équipés pour faire face à une véritable attaque : «Le fil [...] n'était même pas barbelé : le génie n'avait laissé aux Falizes que ses fonds de tiroir; c'était du réseau Brun, dont les gros boudins nickelés, déliés en accordéon, semblaient installer autour de la maison forte un gymkhana pour bambins» (BF, 189). Dans *Un balcon en forêt*, Gracq

imagine et raconte comment la guerre de 1940 a pu être faite par des «gens qui ont choisi leur façon de désertre» (*BF*, 139), selon le mot du capitaine Varin. Mais il montre aussi comment la campagne a été entreprise par une armée, par une société et par un pays qui pouvaient laisser les leurs désertre, voire qui les y contraignaient en leur assignant un rôle dérisoire avant de les délaissier dans une situation d'isolement et de dénuement complet.

À la différence de Grange, Bridet ne prend pas ses distances par rapport à la totalité du genre humain. Plus belliqueux que le personnage de Gracq, il tient seulement ceux qui appuient ou qui pourraient appuyer le gouvernement de Vichy, c'est-à-dire la quasi totalité des personnages mis en scène, pour des ennemis qu'il faut combattre sans ménagement : «Il ne devait avoir aucun scrupule à tromper des gens pareils. Il pouvait leur raconter n'importe quoi. Plus tard, quand il aurait rejoint de Gaulle, il se rattraperait» (*P*, 10). Le personnage oppose deux espaces géopolitiques : celui, odieux, de la France dans laquelle il évolue, et l'Angleterre, inaccessible mais fortement idéalisée, à laquelle il se rattache intérieurement et par rapport à laquelle il juge ses actions. Dans le roman de Bove, le «gaullisme» est moins le résultat d'un engagement politique véritable que d'une idée projetée de soi : par l'idéologie et les convictions qu'il croit défendre, Bridet se reconnaît à lui-même une forme de distinction qui explique aussi bien son égotisme que le mépris qu'il porte à son entourage.

Cependant, comme dans le cas de Grange, la prise de distance par rapport au commun des hommes accentue la vulnérabilité du personnage. Aux yeux de Bridet, la collectivité des vichystes n'est pas seulement vile; elle est aussi puissante et dangereuse. De même que *Départ dans la nuit* et que *Non-lieu*, *Le piège* se déroule dans un milieu où le décalage de l'individu par rapport à la loi du groupe ne le conduit pas seulement à la misère et à la solitude comme dans les romans boviens d'avant-guerre, mais à la prison et à la mort. De plus, étant donné que le personnage évolue exclusivement dans la France de 1941 — le lecteur sait tout au plus qu'il était journaliste avant-guerre —, ses palinodies sont moins liées à une faiblesse ou une

immaturité préalable du caractère, dont le roman ne dit rien, qu'à la situation sociale particulière qui affecte sa personnalité. Le roman met en place des mécanismes qui se rapprochent de ceux qui sont à l'œuvre dans les sociétés où un régime de terreur politique a été instauré³¹². Dès les premières pages du roman, Bridet constate que, à la différence de la France d'avant-guerre, la France de Vichy impose une tension perpétuelle à ceux qui y vivent. Désormais, il ne saurait y avoir ni liberté ni repos, le moindre passant dissimulant peut-être un observateur malveillant :

Bridet se rappela des matins de vacances et il eut un serrement de cœur. [...] Lui aussi, il avait envie de voyager. Mais à Avignon, à Toulouse, à Marseille, que trouverait-il de mieux ? On étouffait partout. Où qu'on allât, on se sentait écrasé par une police de plus en plus nombreuse. Chaque agent était doublé d'un autre agent, quelquefois même d'un civil qui, dans sa hâte de prendre du service, n'avait pas attendu qu'un uniforme lui fût donné (P, 9).

Au moment où il doit demeurer à Vichy en attente du sauf-conduit qu'il a demandé aux autorités, Bridet pense que, dans cet État qui fait peser sur lui une menace diffuse et permanente, « le plus pénible était qu'il fallait avoir l'air de ne pas s'[...]apercevoir [de la surveillance policière], qu'il fallait avoir l'air de jouer la comédie de la conscience tranquille, de ne pas se trahir, de paraître se réjouir de ces quelques jours d'attente comme de vacances... » (P, 27). La société terrorise le personnage et elle le terrorise d'autant plus qu'elle le contraint à ne rien laisser paraître de sa terreur, sous peine de devenir suspect. C'est dire que l'intériorité particularisée par le gaullisme n'incite pas seulement le héros à se sentir supérieur aux autres, mais aussi à se croire la cible de tous les regards désapprobateurs et de toutes les menaces potentielles. D'où une scission constante du point de vue, tantôt exaltant tantôt rabaissant, adopté par rapport à soi-même qui conduit la personnalité du héros à l'éclatement. Nous avons vu que le texte de Bove ne précise jamais si les craintes de Bridet sont justifiées ou non, qu'il est impossible de savoir s'il délire ou s'il voit juste lorsqu'il soupçonne les autres de le tenir à l'œil ou de le prendre pour un imbécile. Mais il ne fait par contre

³¹² Cf. Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1951], 313 p.

aucun doute que l'univers dans lequel le personnage évolue est de nature à le rendre soupçonneux, à le désorienter et, en définitive, à le dépersonnaliser.

S'il est possible, comme le pensait Sartre, que Genet ait entrepris d'écrire pour échapper à l'exclusion à laquelle il avait été condamné dès son enfance par la «communauté des gens de bien», le narrateur de *Pompes funèbres* ne laisse pas pour autant entendre que la société exerce sur lui une action mortifère. À la différence des autres romans de la conscience inquiète, le roman de Genet ne place jamais son héros en position d'infériorité et de vulnérabilité vis-à-vis de la collectivité. Le narrateur, cet apologue de la trahison, s'oppose aux autres d'une manière radicale qui le place exclusivement en position de force. Comme Bridet avec son gaullisme, mais sans la terreur qui en est la contrepartie chez Bove, Genêt se reconnaît à lui-même une forme de supériorité essentielle en exaltant la pureté héroïque de la Résistance à travers l'amour porté à Jean D. et en érotisant les pires criminels de l'époque — les miliciens, les SS et Hitler. Présent en filigrane tout au long du roman, ce rehaussement de soi justifié par l'attraction qu'exercent les figures les plus excessives du bien et du mal prend une forme particulièrement explicite dans le passage où le narrateur entre au cinéma (*PF*, 49 et ss.). Dans la salle, on passe des bandes d'actualités qui montrent un jeune milicien — celui qui servira de modèle à Riton — tiraillant sur les toits à la fin de l'insurrection parisienne. Genêt est assis parmi les spectateurs, mais à la différence de tous les autres, il n'applaudit et ne trépigne pas au moment où est capturé le «petit traître à la patrie dont la jeunesse prise à un piège mortel éblouissait l'écran» (*PF*, 51) :

Le rire du monde, écrit-il, ni l'inélégance des caricaturistes ne m'empêcheront de reconnaître la désolante grandeur d'un milicien français qui, pendant plusieurs jours lors de l'insurrection de Paris, en août 1944, contre l'armée allemande, se retira sur les toits aux côtés des Boches, tirant jusqu'à sa dernière balle — ou l'avant-dernière — sur le peuple français qui montait les barricades (*PF*, 50).

De même que le «gamin» sur les toits, Genêt domine le «peuple» auquel il s'oppose. De son point de vue, la salle ressemble à une spectatrice

«odieuse» (PF, 51) assise à son côté, une femme qui est «vêtue de rayonne claire», qui «écum[e] et sur son fauteuil fai[t] tressauter ses énormes fesses» (PF, 50) et qui s'exclame, usant d'un registre vulgaire diamétralement opposé au style poétique du narrateur : «— Les salopards, il faut leur-z-y crever la panse!» (PF, 51). Littéralement indésirable pour l'homosexuel Genêt, cette personnification féminine de la salle est rabaissée à deux niveaux. D'une part, elle ne dispose pas de ce que Philippe Hamon appelle le «savoir-jouir», puisque, à la différence du narrateur, elle n'apprécie pas la beauté tragique du jeune milicien. D'autre part, la salle (ou la femme) «hai[t] mal» (PF, 51); c'est-à-dire qu'elle ne parvient pas à éprouver correctement ou, pour parler comme Hamon, qu'elle ne dispose pas de «savoir vivre»³¹³. Au contraire, Genêt possède l'expérience — avoir aimé un jeune héros tué sur les barricades par un tirailleur — qui lui permet de détester adéquatement le Collaborateur : «Ma haine pour le milicien était si forte, si belle, qu'elle équivalait au plus solide amour. C'était lui, sans doute, qui avait tué Jean. Je le désirai» (PF, 51). Genêt conjugue ainsi l'amour qu'il porte à un Résistant sacrifié et le désir que le traître à la patrie éveille en lui pour dévaloriser la salle et pour s'abstraire d'une société médiocre dont il prétend ne pas partager les goûts, les valeurs, les bienséances et les comportements.

Dans *La ronde de nuit*, le rapport entre les types de personnages est inverse. Alors que, chez Genet, quelques êtres intransigeants dans le Bien et dans le Mal se distinguent de la foule, il n'y a pas de place chez Modiano pour les gens quelconques. À l'exception de Swing Troubadour, le personnel romanesque dans son ensemble se partage entre deux camps extrêmes, entre deux attitudes radicalement antagonistes, mais non moins intraitables l'une que l'autre. Aux yeux du héros, les personnages paraissent équivalents, moins en guerre les uns contre les autres que réunis dans une lutte commune contre celui qui ne leur ressemble pas : «j'en arrive à conclure que tous ces gens, répartis en deux clans opposés, se sont ligüés secrètement pour me perdre. Le Khédive et le lieutenant ne font qu'une seule

³¹³ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit.

personne et je ne suis moi-même qu'un papillon affolé allant d'une lampe à l'autre et se brûlant chaque fois un peu plus les ailes» (RN, 73). Contrairement aux personnages dont il a été question jusqu'ici, ce n'est donc pas le désir de se distinguer, mais l'incapacité de se conformer à l'une ou l'autre des conduites imposées qui marginalise Swing Troubadour :

J'aurais voulu prendre parti mais le «Réseau des Chevaliers de l'Ombre» comme la «Société Intercommerciale de Paris-Berlin-Monte-Carlo» m'étaient indifférents. Quelques maniaques me faisaient subir des pressions contradictoires et me harcèleraient jusqu'à ce que je meure d'épuisement. Je servais sans doute de bouc émissaire à tous ces forcenés. J'étais le plus faible d'entre eux. Je n'avais aucune chance de salut. L'époque où nous vivions exigeait des qualités exceptionnelles dans l'héroïsme ou dans le crime. Et moi, vraiment, je détonnais (RN, 112).

Tandis que les héros de Bove et de Genet reprochaient leur manque d'héroïsme ou de grandeur à la population, celui de Modiano s'en prend aux «qualités exceptionnelles» des «forcenés» et des «maniaques» qui le harcèlent. Cette opposition à la totalité du social n'amène cependant pas le personnage à se positionner au-dessus de la condition commune, mais au-dessous. Lorsqu'il se décrit comme un «faible» (la seule qualité exceptionnelle qu'il se reconnaisse), comme un être inadapté qui «détonne», Swing Troubadour reprend paradoxalement à son compte le point de vue des adversaires qu'il discrédite, ce qui l'amène à se dévaloriser lui-même. En plus de se situer au centre des luttes entre la Résistance et la Collaboration qui le déchirent, le personnage est tiraillé entre sa mentalité modérée et les points de vue intraitables qui lui sont imposés. Proche en cela de Bridet, c'est la capacité du personnage à adopter un point de vue propre sur les événements, c'est son jugement et son indépendance morale qui sont attaqués par la situation dans laquelle il est forcé d'évoluer.

Lorsqu'elle observe les premiers déportés qui reviennent, la diariste de «La Douleur» remarque que la «chose frappante[,] c'est que ce qu'on leur dit ne semble pas les intéresser» (D, 32). Vercors a déjà abordé le sujet au

sortir de la guerre³¹⁴ : la violence morale extrême qui est à l'œuvre dans les camps désintègre la conscience et le sentiment d'appartenance sociale de ceux qui y ont été soumis. Au moment où ils reviennent, les survivants tendent à ne plus se reconnaître la même qualité humaine qu'auparavant; ils vivent dans un monde autre, selon une perspective étrangère au sens commun qui les isole et qui rend leur retour dans le monde extérieur presque impossible encore longtemps après leur sortie du camp. Chez Duras toutefois, à la différence du texte de Vercors, la souffrance et l'isolement du survivant ne sont pas une expérience tragique incomparable, difficilement compréhensible pour ceux qui ne l'ont pas vécue, mais au contraire un contrepoint équivalent à une autre désolation, celle de la femme qui attend le retour de son mari et qui en vient à se projeter elle-même dans l'univers étranger de la déportation pour en partager et en connaître intimement les souffrances : «Je n'ai de place nulle part ici, je ne suis pas ici, mais là-bas avec lui, dans cette zone inaccessible aux autres, inconnaissable aux autres, là où ça brûle et où on tue» (*D*, 62). La diariste adopte une perspective qui, selon elle, reproduit celle du déporté³¹⁵, une perspective étrangère à celle du monde commun qui lui enlève tout intérêt pour les dernières luttes de la guerre et qui, ce faisant, l'exclut de la communauté : «La guerre est une donnée générale, les nécessités de la guerre aussi, la mort. [...] Ceux qui vivent de données générales n'ont rien de commun avec moi. Personne n'a rien de commun avec moi» (*D*, 17); «Je suis donc seule. Pourquoi économiser de la force dans mon cas. Aucune lutte ne m'est proposée. Celle que je mène, personne ne peut la connaître. Je lutte contre les images du fossé noir» (*D*, 33-34).

Cause d'une auto-exclusion radicale par rapport à la collectivité, la désolation liée à l'expérience de la déportation est aussi le motif d'un conflit ouvert avec la société d'après la Libération. Tout au long du journal, les

³¹⁴ Cf. *supra*, p. 93-94

³¹⁵ Cette prétention d'avoir ressenti des souffrances comparables, voire équivalentes à celles du déporté prête à la controverse, ce que n'ont pas manqué de relever les critiques à la sortie de *La douleur*. Ici, il ne m'appartient toutefois pas de polémiquer sur l'éthique ou la morale du procédé, mais de le relever et d'en analyser la signification dans le cadre de l'œuvre.

représentants du gouvernement intérimaire gaulliste s'opposent à la diariste et sont l'objet d'une série d'attaques virulentes. Dans un fragment daté d'avril (*D*, 20-24), les préoccupations de la femme qui cherche à avoir des nouvelles de son mari et des autres déportés entrent en conflit avec l'organisation du rapatriement et les enquêtes qui sont menées par les autorités du ministère Fresnay en vue de constituer des dossiers sur les atrocités nazies et de découvrir les miliciens qui se cachent parmi les prisonniers de guerre : «Je vais au centre d'Orsay. J'ai beaucoup de mal à y faire pénétrer le Service des Recherches du journal *Libres* que j'ai créé en septembre 1944. On m'a objecté que ce n'était pas un service officiel. Le B.C.R.A. est déjà installé et ne veut céder sa place à personne» (*D*, 20). À la logique de compassion, de solidarité et d'aide aux personnes touchées par le malheur de la déportation s'oppose la logique guerrière — guerre contre les ennemis toujours en liberté et guerre contre les factions rivales dans la France libérée — qui anime toujours les représentants gaullistes. Dans un autre fragment, toujours daté d'avril (*D*, 35-42), la diariste va plus loin : elle accuse le ministre Fresnay d'être responsable de la dernière phase du malheur enduré par les déportés, et va jusqu'à établir un lien entre son rôle dans l'affaire et celui des SS qui ont tué des prisonniers jusqu'à la toute fin de la guerre :

On aurait pu envoyer des commandos de parachutistes qui auraient pu tenir les camps pendant les vingt-quatre heures qui les séparaient de l'arrivée des Alliés. Jacques Auvray avait tenté de mettre au point la chose, cela depuis août 1944. Elle n'a pas été possible parce que Fresnay n'a pas voulu que l'initiative en revienne à un mouvement de résistance. Lui, ministre des P.G. et des déportés, il n'avait pas le moyen de le faire. Donc, il a laissé fusiller. Maintenant jusqu'au dernier camp de concentration libéré il y aura des fusillés. Il n'y a plus rien à faire pour les empêcher. Dans mon image à double face, parfois, derrière l'Allemand, il y a Fresnay qui regarde (*D*, 39).

Si la diariste écrit qu'elle «n'en veu[t] plus aux Allemands» que «ça ne peut plus s'appeler comme ça» (*D*, 38), ce sont les «Français libres» qui canalisent son agressivité. Paradoxalement, celle qui se dit étrangère à chacun, celle qui prétend mener en solitaire une lutte souterraine et incommunicable lorsqu'il est question de Robert L. use du «nous» dans les

nombreux passages où elle prend parti d'une manière on ne peut moins nuancée sur la situation politique du moment :

Maintenant que De Gaulle est au pouvoir, qu'il est devenu celui qui a sauvé notre honneur pendant quatre ans, qu'il est en plein jour, avare de compliments envers le peuple, il a quelque chose d'effrayant, d'atroce. [...] De Gaulle n'attend plus rien, que la paix, il n'y a que nous qui attendions encore, d'une attente de tous les temps, de tous les lieux, du monde : celle des hommes au retour de la guerre. Nous sommes de ce côté du monde où s'entasse un inextricable charnier (*D*, 60).

Encore plus largement, la diariste en vient à partager à nouveau le sort commun lorsqu'elle dénonce sa responsabilité et la responsabilité de chacun dans les atrocités qui sont survenues au cours de la guerre. Pour elle, dans l'Europe du milieu du siècle, il n'y a plus de camps tranchés et diamétralement opposés, tous sont à la fois bourreaux et victimes, tous forment un ensemble qui écrase chacun :

Nous appartenons à l'Europe, c'est là que ça se passe, en Europe, que nous sommes enfermés ensemble face au reste du monde. Autour de nous les mêmes océans, les mêmes invasions, les mêmes guerres. Nous sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et des gazés de Maïdanek, nous sommes aussi de la race des nazis. Fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de la faim, des fosses communes de Bergen-Belsen, dans ces fosses nous avons notre part, ces squelettes si extraordinairement identiques, ce sont ceux d'une famille européenne (*D*, 60-61).

Comme dans les autres romans de la conscience inquiète, le collectif est ici le coupable et l'individu la victime, tandis que l'être héroïque susceptible d'établir l'ordre et la justice reste à peu près introuvable.

IV. Compromissions

La diariste de «La Douleur» ne peut accuser l'Europe des atrocités commises au cours de la Seconde Guerre mondiale sans s'accuser elle-même. Celle qui se donne pour une victime de la marche catastrophique des événements reconnaît sa part de culpabilité puisque, malgré la distance que la déportation de son mari lui fait prendre par rapport à la société, elle n'en continue pas moins à faire partie de cette société. En ce sens, Duras ne se distingue pas des autres romanciers de la conscience inquiète. Chez elle comme chez eux, les personnages principaux vilipendent le monde, s'y sentent étranger et cherchent à s'en détacher, mais n'en continuent pas moins à y agir et, partant, à s'y compromettre. Leurs consciences respectives s'égarent ainsi sur deux plans distincts : à côté de leur aptitude à saisir intellectuellement le monde qui est annulée par les situations dans lesquelles ils se trouvent, leur capacité à se donner raison à eux-mêmes sur le plan moral, leur *bonne conscience* est aussi altérée. Deux motifs centraux traités par Bove, Genet, Gracq, Modiano et Duras, la *quotidienneté* et la *sexualité*, montrent que si l'Homme est «embarqué», pour parler comme Sartre s'inspirant de Pascal, la conséquence n'en est pas, pour l'individu, l'obligation de se choisir librement par rapport à la situation dans laquelle il se trouve, mais au contraire l'impossibilité de ne pas être contaminé par cette situation, par les désirs, les lois, les valeurs, les manières de penser et les pratiques qui s'y imposent.

Au début du *Piège*, Bridet se désole en constatant que la situation exceptionnelle engendrée par la défaite et que la banalité du quotidien ne sont pas opposées :

Avant le lever du jour, il avait entendu les premiers tramways. La vie continuait donc comme avant! Il y avait donc encore des ouvriers qui se rendaient à leur travail! Et cette vie régulière que ces entrechoquements de voiture à l'aube et ces bruits de roues de fer sur les rails évoquaient, avaient quelque chose de désespérant (*P*, 8).

Plus loin, lorsqu'il cherche à passer clandestinement la ligne de démarcation, il déplore que l'homme à qui il s'adresse ne soit pas un être remarquable qui s'oppose aux Allemands et aux vichystes par grandeur d'âme, mais un contrebandier qui agit dans le but trivial de s'enrichir :

Ce n'était pas d'avoir payé 800 francs pour Yolande et pour lui, ni d'avoir à donner une somme semblable le lendemain aux passeurs, qui était cause de cette déception, mais que cet accord clandestin eût plutôt eu l'air d'un marché commercial. Il eût été tellement plus réconfortant, tellement plus noble, que ce laitier eût été vraiment le patriote qu'on disait, qu'il n'eût accepté d'argent que dans la mesure où il en avait besoin, que son action eût été une manifestation spontanée et désintéressée de résistance et qu'on ne sentît pas qu'il tirait un profit personnel de la situation malheureuse de ses compatriotes (*P*, 131-132).

Une fois revenu à Paris, Bridet en vient pourtant lui aussi à s'accommoder du malheur national. De même que sa femme dont il continue à désapprouver l'insouciance et de même que tous ceux qui l'entourent, il se montre satisfait d'une situation qui demeure paradoxalement scandaleuse à ses yeux : «Quand il la revit, affairée, heureuse d'avoir retrouvé ses principales habitudes d'avant-guerre, malgré la colère qu'il éprouvait qu'elle fût si peu consciente du malheur de la France, il n'en fût pas moins profondément heureux» (*P*, 145).

Le personnage ne s'en tient toutefois pas à un simple bonheur fugitif dans la France occupée. Il est aussi contaminé par le point de vue qu'il attribue à ses opposants. *Le piège* récupère les principaux *topoi* et la rhétorique particulière qui ont occupé une place dominante dans le discours social après la défaite française et la mise en place du régime de Vichy. Nous l'avons vu, il arrive fréquemment que Bridet feigne l'accord avec les vichystes afin de dissimuler ses sentiments véritables et de mener à bien la mission qu'il s'est donnée. Il use alors frauduleusement du discours de l'autre. Mais il n'en va pas toujours ainsi. L'utilisation constante du discours indirect libre favorise les hybridations entre les différents points de vue, et donc les échanges entre la conscience du personnage principal et ce que

Bakhtine appelle le «fond initial du *langage courant*, de l'opinion générale, anonyme, qui se dégagent, dans le roman³¹⁶.» En de nombreux endroits, il devient difficile, voire impossible de distinguer entre les énoncés qui renvoient à cette opinion générale et ceux qui renvoient aux idées particulières du personnage : l'une et les autres se fondent en un seul et même point de vue. À des moments où Bridet se retrouve seul, où il n'a personne devant qui jouer la comédie, il lui arrive de reprendre à son compte, sans aucune marque de distanciation ironique de sa part, les thèmes et les arguments qui sont diffusés par les partisans du maréchalisme. Par exemple, lorsque Bridet constate que les communications fonctionnent parfaitement à Vichy et qu'il lui est possible de réserver une chambre d'hôtel comme avant, le narrateur entremêle l'apologie du nouveau régime qui apparaît dans les journaux et l'opinion — momentanée — du personnage. Le recours au pronom «nous» a ici pour effet d'intégrer Bridet à la communauté de ceux qu'il voudrait combattre :

Le téléphone fonctionnait bien, si on tenait compte de la situation. Les personnes qui se trouvaient à la tête de l'administration avaient déployé des prodiges. On sentait qu'elles en avaient fait une question d'amour-propre. Ce n'était pas parce que nous avions été battus par les Allemands que nous n'étions pas capables de diriger nos affaires. Il en était de même pour les chemins de fer, pour le recouvrement des impôts. Enfin, tout se remettait à marcher normalement «malgré les conditions excessivement difficiles créées par la situation nouvelle qui résultait de la division de la France en deux zones et de la présence, sur une partie de son territoire, d'une armée étrangère d'occupation», comme disaient les journaux. Les pouvoirs publics, au cours de ces derniers mois, avaient réussi de véritables tours de force. Avec des moyens souvent de fortune, ils avaient procédé au rapatriement de plusieurs millions de réfugiés, à la démobilisation et au remploi de plusieurs millions d'hommes. Ils avaient reconstruit des ponts, mis sur pied toute une organisation de ravitaillement que les Allemands eux-mêmes nous enviaient. Cela prouvait que nous n'étions pas ce pays décadent pour lequel on voulait nous faire passer (*P*, 43-44).

³¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 123. (L'auteur souligne.) Bakhtine utilise cette expression en parlant du roman humoristique anglais des dix-huitième et dix-neuvième siècles. Elle convient parfaitement à d'autres types de romans, notamment à ceux de Bove.

Plus loin, au moment où il cherche à franchir frauduleusement la ligne de démarcation, Bridet s'avance encore davantage sur cette pente. Il en vient à reprendre à son compte les plus odieux des thèmes de la nouvelle idéologie, ceux qui sous-tendent la haine politique et l'exclusion raciale :

Toute la journée, Bridet avait entendu dire que les Boches étaient beaucoup plus durs avec ceux qui passaient de zone non occupée en zone occupée que pour les autres. La zone non occupée était un dépotoir. Tout le monde le savait. Il était naturel qu'ils n'en laissassent sortir personne. C'était donc toujours à cause de ces juifs et de ces communistes que les honnêtes gens pâtissaient (*P*, 139).

Alors que le gaullisme dont il se réclame est censé en faire un opposant à la communauté des maréchalistes — celle qui est composée par tous ceux qui «savent» que la zone non occupée est un dépotoir, ceux qui trouvent l'interdiction de passer «naturelle», ces «honnêtes gens» qui souffrent à cause des Juifs et des communistes —, le personnage s'intègre spontanément à ce groupe; il partage ses idées reçues, ses récriminations et ses ressentiments. Sans être pour autant un Collaborateur véritable, un Salaud ou un «Tigre» selon la terminologie de Pierre Cange, Bridet, qui cherche réellement à fuir le régime, ne peut se distinguer complètement du monde dans lequel il est plongé. C'est sans doute ce que souligne la situation conjugale de Bridet, marié à Yolande, une femme sympathique aux Allemands qui «avait souvent dit avant la guerre : "Ce qu'il faudrait chez nous, c'est un Hitler."» (*P*, 120)³¹⁷. Sans excuser ou justifier la compromission comme les romans anti-résistancialistes, le texte de Bove montre, avec une féroce ironie à l'endroit de son personnage principal, qu'entre le monde extérieur et l'intériorité d'un individu de bonne volonté mais faible de caractère, qu'entre lui et la société qui l'entoure, il ne saurait y avoir ni opposition radicale et constante, ni cloisonnement étanche.

Sensiblement différent, Genêt ne cherche pas à marquer ses distances vis-à-vis de ceux qui vivent la guerre avec insouciance et il ne subit

³¹⁷ Une semblable situation conjugale serait littéralement inconcevable dans le cadre d'un roman résistancialiste comme *Le sang des autres* ou *Drôle de jeu*.

pas davantage l'influence que pourrait exercer une opinion générale plus ou moins collaborationniste. Au moment où il rend visite à la mère de Jean D., par exemple, il ne la blâme pas de n'être «plus en deuil», mais constate plutôt : «Elle portait une robe blanche, très décolletée, qui laissait les bras nus. C'était porter le deuil à la manière des reines» (*PF*, 11). Il prend ensuite l'initiative de serrer la main d'Erik, le SS qui est caché chez elle depuis le début de l'insurrection parisienne (*PF*, 12). Au contraire de Bridet, qui ne se culpabilise pas, le seul retour à la vie et la seule compromission que le narrateur blâme, ce sont les siens : «En effet, chaque acte trop précis, trop explicite, me replaçait dans la vie d'où ma douleur voulait m'arracher. Je connaissais alors une honte à vivre encore quand Jean était mort et j'éprouvais une grande souffrance à remonter ainsi à ma propre surface» (*PF*, 10). Lorsque la mère de Jean D. le prévient qu'Erik est timide, Genêt répond : «Il s'habituerà. Je ne suis pas un monstre», parole qui lui inspire le commentaire suivant :

Le mot «monstre» dut être éveillé par l'écho du mot «habituerà». Était-il possible que j'accepte sans déchirement, dans ma vie intime, un de ceux contre qui Jean avait combattu jusqu'à mourir ? Car la mort tranquille de ce communiste de vingt ans, descendu sur les barricades du dix-neuf août mil neuf cent quarante-quatre, par la balle d'un milicien charmant, orné de sa grâce et de son âge, fait honte à ma vie (*PF*, 13).

C'est non seulement le deuil, mais aussi la position occupée par le narrateur vis-à-vis de la figure du Résistant qui donnent ici son sens au lien établi entre «monstruosité» et «habitude». Alors que Jean D. a combattu jusqu'à en mourir, Genêt a survécu. Il s'est acclimaté à la situation, a fraternisé avec un soldat allemand, ce qui déshonore sa vie à ses propres yeux.

Chez Genet, la honte de la compromission est toutefois contrebalancée par le caractère exceptionnel du héros communiste. L'intransigeance infailible de Jean D. le place simultanément au-delà et en-deçà du commun. Pour Genêt, le jeune homme est «l'enfant merveilleux fauché par les balles d'août, dont la pureté et la glace [l']épouvantent, car ils le font plus grand que [lui]» (*PF*, 17). À l'inverse, l'héroïsme est aussi une

forme de petitesse, un refus ou une incapacité d'accepter les complexités et les nuances de la vie, notamment sur le plan affectif :

[C]et enfant qui parcourait Paris avec des valises pleines de tracts antiallemands et d'armes, n'avait pas le temps de sourire. Il comprenait aussi que la moindre complaisance, le moindre bon mot, risquaient de produire un fléchissement dans son attitude qu'il voulait garder rigide. Je me demande même s'il eut quelque tendresse pour moi (PF, 20).

Dans *Pompes funèbres*, les reproches et l'agressivité ne sont pas exclusivement tournés vers l'être humain faillible qui manque d'héroïsme, mais aussi vers le héros infailible qui manque d'humanité.

Plus que partout ailleurs, c'est cependant par la représentation de la sexualité que la stature supérieure de Jean D. est relativisée et que, en contrepartie, la gravité de la compromission avec l'ennemi est minimisée. Omniprésente tout au long de *Pompes funèbres* (et dans toute l'œuvre de Genet), la thématique érotique, mise au service d'une esthétique à la fois pornographique et grotesque, permet au narrateur de niveler le héros (Jean D.) et les Salauds (Paulo, Erik, le bourreau, Riton et Hitler). À travers les formules ordurières et le lyrisme cabotin qu'il emploie pour décrire leurs différents accouplements, Genet en vient simultanément à les érotiser et à les ridiculiser. Aux côtés de leurs oppositions tranchées sur le plan rationnel de leurs engagements politiques, l'auteur représente leur équivalence sur le plan du corps libidineux.

Figure dominante par les idéaux qu'il défend, Jean D. est en contrepartie une figure dominée dans toutes les scènes érotiques où il est présent. Le narrateur tend à déviriliser son amant dans les passages où il se remémore leurs ébats amoureux. Au cours de leurs différentes rencontres, la masculinité du plus jeune est incessamment mise en doute par le plus vieux qui le traite tantôt de «Petite salope» (PF, 141), tantôt de «Con» (PF, 152) et qui méprise sa «façon de putain» (PF, 152). Lorsque Jean D. accepte de coucher avec Genet pour la première fois, il ne décide pas de le prendre, mais de «s'offrir» (PF, 59) à lui. L'autre relate ensuite : «Quand il fut couché

je l'attirai contre moi : il bandait déjà» (PF, 59). Dès le début de la relation, et davantage encore par la suite lorsqu'il occupe la position passive du coït anal, le héros communiste est soumis à la volonté et au magnétisme du voleur. Après l'acte, le premier révèle sa vulnérabilité et sa soumission vis-à-vis du second en exprimant son attachement — et sa dépendance — avec les phrases stéréotypées du sentimentalisme le plus mièvre : «Je t'aime encore plus qu'avant»; «J'avais peur que tu ne m'aimes plus... après» (PF, 60). Jean D. paraît encore plus totalement à la merci de sa passion pour Genêt lorsque ce dernier le force à sucer le canon d'un revolver chargé et, en même temps, à se montrer excité : «Sa queue était molle. Je la caressai, je la triturai. Peu à peu elle s'émut et grossit un peu sans pourtant atteindre cette rigidité que je suis fier de provoquer s'il me plaît» (PF, 142). Dans toutes les scènes d'amour et de copulation qui les réunissent, la virilité de Jean D. devient un instrument dont Genêt peut jouer à sa guise. La pureté angélique qui est associée au jeune Résistant partout ailleurs est remplacée dans ce type de passages par une faiblesse et une vulnérabilité d'où le sordide n'est pas absent, ce qui a pour effet de ramener Jean D. à un niveau où il peut être touché par le narrateur et par l'amoralité qu'il affiche.

Du point de vue adopté par Genêt, le sexe souille son amant, dégrade son être d'une manière aussi importante sur le plan du physique que de la vertu. En sodomisant Jean D., il altère d'abord sa pureté corporelle : «Parce que j'y avais été trop dur, sans souci de ses plaintes j'avais écorché son cul, et ma queue, prise dans un cheveu ou un poil s'était coupée légèrement. Ainsi nous avons mêlé notre sang» (PF, 60); puis celle de son engagement idéologique : «je passai mon index entre ses fesses, le retirai sanglant et traçai en souriant, sur sa joue droite une faucille avec un marteau rudimentaire, et sur sa joue gauche une croix gammée. Il se fâcha» (PF, 61). À côté du signe de son honneur et de sa générosité — la faucille et le marteau qui continuent à le représenter —, celui qui a fait l'amour porte aussi la swastika, emblème infamant entre tous. L'accouplement avec le narrateur de *Pompes funèbres* se révèle moins transgressif que corrupteur, tendance accentuée par la suite lorsque Jean D. en vient à ignorer ses

scrupules et à participer aux vols et aux combines de marché noir auxquelles se livre son partenaire (*PF*, 151-153).

À l'autre extrême moral et idéologique se trouvent une série de Collaborateurs et de nazis parmi lesquels figure Adolf Hitler, qui quintessencie non seulement leur crapulerie et leur immoralité, mais aussi le ridicule dont Genet les affuble en décrivant leurs pratiques amoureuses. Au centre exact de son roman, l'auteur a placé la relation sexuelle la plus minutieusement détaillée — et la plus scatologique —, dans laquelle le dictateur allemand apparaît moins comme l'incarnation du mal radical que comme un pitre mégalomane et flétri, un castrat³¹⁸ uniquement préoccupé par la satisfaction de ses désirs scabreux. Il est vrai que son immense pouvoir est souligné, mais c'est par une série d'hyperboles clownesques qui ont pour fonction de moquer son image. Hitler est successivement «l'homme le plus puissant de l'époque» (*PF*, 146), «le pivot du monde, l'axe de diamant sur quoi tourne la terre selon certaines cosmographies hindoues» (*PF*, 147), le «pacha germanique» (*PF*, 160), «l'emblème fabuleux du peuple délégué par Satan» (*PF*, 161) et celui qui «resplendit comme un Apollon» (*PF*, 162). Cette badinerie avec le représentant par excellence du nazisme et premier responsable des atrocités commises au cours de la Seconde Guerre mondiale est encore accentuée par d'aussi nombreuses épithètes dépréciatives qui font de Hitler un «masturbateur à sec» (*PF*, 146), un «homme chétif et ridicule» (*PF*, 155), «une simple moustache composée de poils raides, noirs et peut-être teints par L'Oréal» (*PF*, 156), «un petit vieux de cinquante berges» (*PF*, 159), «une vieille tante, une "folle"» (*PF*, 161), «Madame» (*PF*, 164), «l'enculé» (*PF*, 164) et le «pédé» (*PF*, 165). Dans chacun des cas, Genet déréalise le Führer auquel il ne reconnaît pas le moindre sérieux. Ce faisant, il provoque ses lecteurs en dédramatisant l'horreur qui est encore toute fraîche à leur mémoire et en se gaussant de ce que, en France, à peu près personne avant lui n'avait osé prendre à la blague.

³¹⁸ Au moment où il prend la parole, le Hitler de Genet déclare : «Ma castration me force à une solitude glaciale et blanche. La balle qui déchira mes deux couilles en 1917 me soumit à la rude discipline du masturbateur à sec, mais aussi aux douceurs de l'orgueil» (*PF*, 146).

Outre cet outrage à la gravité des malheurs qui ont été provoqués par l'hitlérisme à travers la ridiculisation du dictateur, le passage érotise très explicitement la suprématie de l'Allemagne nazie sur la France. Au cours de la scène de fornication qui est décrite, Hitler exerce une emprise absolue sur la virilité de Paulo, voyou parisien et frère ennemi de Jean D. Juste avant le début de l'accouplement, le Führer se couche sur le dos de son partenaire qui imagine la capitale française : «[Paulo] pensa à Paris, aux cafés, aux autos. Au-dessus de lui la présence [de Hitler] était houleuse et totale : ses cuisses, ses jambes avaient leur fardeau exact de cuisses et de jambes. Ses membres acceptaient la domination, ils s'y reposaient» (*PF*, 160). De la même manière que Jean D. avec Genêt, le voyou, véritable métonymie de la capitale française, fait ici figure d'instrument manipulé par son amant. Si par la suite, au moment où il occupe la position active du coït anal, «le petit gars de Paris accomplit son travail avec vaillance», s'il est «une machine à supplice», il ne domine pas pour autant, mais est au contraire «dominé par sa fonction de mâle» (*PF*, 164). Encore une fois, l'écriture outrancière de Genet tend à ridiculiser le rapport de domination ambigu qu'elle décrit :

Le Führer râlait doucement. Paulo fut heureux de donner du bonheur à un tel homme. Il pensa : «T'en veux de l'aut' ? et en fonçant : «Tiens mon chéri». Soulevant encore ses reins, sans sortir du trou : «Du petit Français» et en fonçant : «Encore un coup... C'est bon, ça te plaît ? Prends-en toujours». Et chaque mouvement de va-et-vient dans l'œil de bronze, s'accompagnait mentalement d'une formule dont le lyrisme était dicté par le bonheur accordé. À peine eut-il une fois un léger ricanement, vite effacé, quand il pensa : «Çui-là, c'est la France qui te le met.» Hitler, une main sur sa queue et ses parties mutilées, sentait cette ardeur s'exalter, encore que chaque coup de bite arrachât un râle de bonheur. Il rêvait (*PF*, 164-165).

Comme Genêt avec le héros communiste, le dictateur nazi commande la virilité de Paulo, lequel en est dépossédé et réduit à un rôle passif :

[Hitler] fit une toilette [du sexe de Paulo] où la vénération avait plus de place que le respect. Devant un tel culte rendu la verge ne fut jamais plus belle, frémissante d'insolence, isolée pour sa déification, alors qu'au bout d'elle-même Paulo, maintenant timide, simple, regardait cette cérémonie sans curiosité et s'ennuyait (*PF*, 165).

Plus que tous les autres personnages mis en scène dans *Pompes funèbres* — ce qui n'est pas peu dire! — Hitler sait non seulement jouer et jouir du sexe mâle, mais aussi en exalter la beauté et, surtout, remporter sur lui un triomphe complet. À la fin du passage, lorsque Hitler en a fini avec sa verge, Paulo, auparavant fier et méchant, est réduit à l'affliction : «[S]i, par une sorte de courage surhumain [...] il eût osé le geste de mettre sa main à sa braguette, il eût vu sa queue, qui décalottait si vachement d'habitude, rentrer en elle-même, comme les jours de froid, complètement recouverte par la peau. Piteuse elle pendait à peine» (PF, 167).

Bien que dépourvu de ses parties viriles, Hitler cumule pratiquement toutes les compétences en matière sexuelle. Mais cet ensemble de savoirs et d'aptitudes n'est pas un but en soi. L'attraction et la domination sexuelle exercées sur les hommes ne servent pas seulement à apporter de la jouissance aux uns et aux autres. La puissance captée par le Führer est reconvertie et réorientée vers l'anéantissement catastrophique qui a été réalisé dans et par la guerre. Le Führer émet «sur le monde une puissance extraite de la beauté pure et claire des athlètes et des voyous» (PF, 155). Du point de vue attribué au Führer, qui médiatise l'un des points de vue que Genêt retrouve en lui-même comme nous l'avons vu, la Seconde Guerre mondiale dans son entier devient le grandiose accomplissement d'un fantasme orgiaque et apocalyptique :

Dans le secret de ma nuit j'endossais — mot exact si l'on songe aux hommages offerts à mon dos — la beauté de Gérard surtout, puis celle de tous les gars du Reich : les matelots [sic.] au ruban de fillette, les tankistes, les artilleurs, les as de la Luftwaffe [sic.] et cette beauté que mon amour avait captée, mes mains, mon pauvre visage ridicule et bouffi, ma voix rauque et pleine de foutre, le retransmettaient aux armées les plus belles du monde, et sous une telle charge, sortie d'eux-mêmes à eux-mêmes retournée, ces gars ne pouvaient qu'aller mourir, ivres d'eux-mêmes et de moi (PF, 156).

En marge de tous ceux qui ont dénoncé l'horreur absolue du nazisme depuis la fin de la guerre, Genêt propose ainsi l'une des premières œuvres qui réélaborent l'image de cette idéologie et, plus particulièrement, de celui qui

en a été l'emblème. Dans une esthétique, un style littéraire et une série de représentations pornographiques, il allie le côté ridicule, lamentable et bouffon de Hitler à son immense pouvoir de détruire. Les passages où Genet lie sexualité et nazisme, le rôle actantiel et sociopoétique qu'il attribue au Führer ne choquent pas parce qu'ils exalteraient plus ou moins grossièrement l'hitlérisme ou par leur caractère scabreux, mais plutôt parce que, tout en cabotinant avec le nazisme, ils montrent la fascination érotique et morbide que le pouvoir de détruire à grande échelle peut exercer.

Sans recourir à un traitement de la thématique érotique comparable à celui qui se retrouve dans *Pompes funèbres*, Swing Troubadour montre de l'agressivité envers la pureté intransigeante des Résistants tout en se compromettant auprès de ceux qui leur sont opposés. Au moment où le lieutenant Dominique lui demande d'infiltrer la bande du Square Cimarosa, Swing Troubadour lui prête un point de vue qu'il adopte ensuite lui-même. Pour l'un et l'autre, la compromission auprès des collaborateurs est une conduite ordinaire de la part de celui qui ne partage pas la supériorité morale manifeste des membres du R.C.O. :

Au début [le lieutenant] m'a dit : «J'ai besoin de vous. Nous allons faire du bon travail. Je reste dans la clandestinité avec mes hommes. Votre mission : vous introduire chez nos adversaires. Nous renseigner le plus discrètement possible sur les intentions de ces salauds.» Il me marquait clairement ses distances : À lui et son état-major la pureté et l'héroïsme. À moi, les basses besognes de l'espionnage et du double jeu. Relisant cette nuit-là *L'Anthologie des traîtres, d'Alcibiade au capitaine Dreyfus*, il m'a semblé qu'après tout, le double jeu et — pourquoi pas? — la trahison convenaient à mon caractère espiègle. Pas assez de force d'âme pour me ranger du côté des héros. Trop de nonchalance et de distraction pour faire un vrai salaud. Par contre, de la souplesse, le goût du mouvement et une évidente gentillesse (RN, 41).

L'entre-deux — ni véritable Résistant, ni véritable Collaborateur — où se situe Swing Troubadour se révèle pourtant chimérique, le personnage étant en réalité plus proche des salauds que des héros. Dans la typologie des personnages mis en scène par Modiano, il ne fait aucune doute que les membres du R.C.O. sont plus exceptionnels pour Swing Troubadour que

ceux à qui ils s'opposent. Si le «Bien, la Justice, le Bonheur, la Liberté, le Progrès exig[ent] beaucoup trop d'efforts et des esprits plus chimériques que le [sien]» (RN, 82-83), de l'autre côté, en revanche, la vénalité et l'amoralité du Khédive n'empêchent pas le personnage principal de s'intégrer à la bande du Square Cimarosa. Alors que Swing Troubadour demeure toujours à bonne distance du lieutenant et de ses hommes, il partage le mode de vie du Khédive et de monsieur Philibert — qu'il appelle ses «patrons» à plusieurs reprises —, ainsi que les avantages qu'ils retirent de l'aide apportée à la Gestapo : «Cela dit, les besognes de basse police rapportent bigrement ces temps-ci. J'ai des billets de banque plein les poches» (RN, 25). Paradoxalement chez un être qui se dit déchiré entre le Bien et le Mal extrêmes, la seconde option est de son point de vue compatible avec la vie quotidienne; le travail pour les Allemands devient une tâche rémunératrice qui peut être remplie afin d'assumer les obligations et les désagréments de la vie familiale :

Je m'aperçus [que le Khédive et monsieur Philibert] me chargeaient de besognes «peu conformes à la morale». Pourtant, pas une minute ne me vint à l'esprit d'abandonner cet emploi. Dans mon bureau de l'avenue Niel je prenais conscience de mes responsabilités : en premier lieu assurer le confort matériel de maman qui se trouvait fort démunie. Je regrettais d'avoir négligé jusqu'à là mon rôle de soutien de famille mais, maintenant que je travaillais et touchais de gros salaires, je serais un fils irréprochable (RN, 87).

Ailleurs, le Khédive explique au héros ce que signifie sa collaboration aux activités de la bande du Square Cimarosa : «[S]i vous vous trouvez cette nuit en compagnie de gens aussi peu recommandables, c'est que, malgré votre petite gueule d'enfant de cœur... (Très tendre.) C'est que nous sommes du même monde, Monsieur» (RN, 55). Par la suite, Swing Troubadour ne démentira pas l'insinuation infamante.

Ni Occupation, ni nazisme, ni Collaboration d'aucune sorte chez Gracq. Pour Grange et ses hommes, c'est la «Drôle de guerre», l'attente indéfinie de l'ennemi et, avec lui, d'une mort probable qui prennent l'allure d'une «vie silencieuse et calfeutrée» (BF, 49). Leur assurant une vie

tranquille et routinière, le poste que les personnages de Gracq occupent sur le front des Ardennes les préserve un temps de la fureur guerrière. Le passage où l'aspirant parcourt des journaux montre par exemple un homme casanier qui jouit de ses habitudes et qui espère voir son mode de vie perdurer. Conjuguées à l'imparfait, les phrases suivantes décrivent une situation durative et itérative, qui se reproduit régulièrement sur une longue période sans subir d'évolution notable. Ici, le temps de l'histoire est à la fois cyclique et stagnant, comme vidé de l'Histoire, des événements marquants et des ruptures qui la ponctuent :

Quand il avait fini de lire les journaux, il se versait un peu de café à la casserole du poêle et allumait une cigarette. Il ne se remettait pas à lire tout de suite [...] il essayait un moment de s'imaginer la guerre qui venait, c'est-à-dire qu'il s'efforçait de bâtir un canevas d'événements à peu près plausible qui comportât la continuation indéfinie du *camping* en forêt (BF, 93-94; l'auteur souligne).

Mais malgré cette aspiration manifeste à la tranquillité, le monde où Grange vit n'est pas seulement paisible, il demeure historique, ce qui, paradoxalement, le rend désirable et jouissif. Dans le numéro de la revue *Romans 20-50* qui est consacré à *Un balcon en forêt*, Patrick Berthier a analysé les différentes facettes de l'érotisme à l'œuvre dans le texte³¹⁹. Outre que Mona, la maîtresse du héros, est d'abord considérée par Grange comme une partie de la contrée, «une fadette une petite sorcière de la forêt» (BF, 53), et que les isotopies traversant les descriptions des paysages et du corps de la femme se superposent tout au long du récit, le pays sylvestre des Hautes Falizes est érotisé par l'approche du conflit armé :

Forêt doublement érotique : en soi, par la sensualité panique de ses odeurs, de ses hôtes secrets, de son érection végétale et des voies ouvrant l'accès à son intimité, mais aussi et surtout parce que c'est une forêt en guerre, frémissant intensément de l'éréthisme spécifique du désir de l'Événement, fût-il apocalyptique, identifié avec le désir tout court³²⁰.

³¹⁹ Patrick Berthier, «Faire l'amour, faire la guerre», *Roman 20-50*, n° 16, décembre 1993, p. 7-16.

³²⁰ *Ibid.*, p. 11.

Berthier omet cependant dans son article que l'appréhension de la guerre n'est pas seulement jouissive; des passages du roman laissent aussi entendre que l'Histoire en marche oppresse la vie des soldats en poste à la maison forte :

Ces contrées de la fausse guerre étaient vivables, et même très vivables, seulement on y vivait comme si la teneur de l'air en oxygène avait un peu baissé, comme si la lumière était devenue imperceptiblement plus pauvre : c'était un monde où il n'y aurait plus de bonnes nouvelles : on n'y respirait qu'entre chien et loup, pelotonné dans une espèce de ruse sagace qui donnait le change, minute après minute, à la pensée de ce qui pouvait venir. Le monde des maladies indolores, mais fâcheusement évolutives — du *pronostic réservé* (BF, 74; l'auteur souligne).

Le roman de Gracq est construit sur la tension entre la vie tranquille qui s'installe sur le front et la fébrilité, elle-même divisée entre le plaisir et l'aversion qui accompagnent le pressentiment de l'apocalypse. Ici, ce n'est pas une immoralité ou une idéologie adverse omniprésentes qui suscite l'ambivalence, mais la crainte de la fin du monde qui est associée à une vie hors-la-loi faite de libertés débridées et de plaisirs égoïstes³²¹. S'il craint la destruction totale amenée par la guerre, Grange ne l'attend pas moins. Au moment même où il tend à se détacher de la situation dans laquelle il est embarqué, le personnage reconnaît la part qu'il prend néanmoins à l'évolution d'un conflit qui se dirige inéluctablement vers la catastrophe :

Il se sentait à peine concerné par la sieste de cette armée au bois dormant. Et même, dans un recoin obscur de ses pensées, il se sentait complice. Il y avait un charme trouble, puissant, à se vautrer dans ce bateau ivre qui avait jeté par-dessus bord son gouvernail, puis ses rames — le charme étrange du *fil de l'eau* (BF, 157; l'auteur souligne).

³²¹ Entre autres exemples, à l'un des moments où il se met à «penser la guerre», selon l'expression du narrateur, Grange se représente «deux armées de sentinelles, continuant indéfiniment leur faction de chaque côté d'un *border* devenu une jungle d'herbes folles : c'était l'idée qui lui plaisait le plus; le souvenir des *Cosaques* lui donnait une espèce de poésie : ce serait la vie sauvage, les longues beuveries, le compagnonnage de coureurs des bois dans la forêt, les nuits d'embuscade pleines de passées de bêtes. Une certaine mesure de vie régulière même, à la longue, ne deviendrait pas impossible; mais plus hasardeuse, plus alertée, où le bruit d'un coup de feu ne parlerait pas forcément de gibier. Il vivrait là, avec Mona» (BF, 94-95; l'auteur souligne).

À la différence des quatre autres romans retenus ici, le texte de Duras ne laisse pas entendre que la vie pendant la guerre a pu être associée à une quelconque forme de quotidienneté. Dès le premier texte de présentation, la préfacière donne son œuvre pour l'expression non-médiatisée d'une souffrance intenable (*D*, 12), ce qui situe d'emblée le récit et ce qu'il représente aux antipodes de la normalité. Plus loin, la diariste de «La Douleur» se distingue radicalement de tous ceux qui reviennent à une vie paisible après l'Occupation : «La rue. Il y a en ce moment à Paris des gens qui rient, des jeunes surtout. Je n'ai plus que des ennemis» (*D*, 17). Quelques passages de l'œuvre mettent quand même en scène une forme de rattachement des héroïnes au monde horrible dans lequel elles vivent. Mais ce rapprochement évoque davantage les mises en garde contre le recours à la violence qui étaient énoncées par les héros ou les personnages secondaires du roman résistancialiste³²² qu'une quelconque banalisation de la vie sous la domination nazie. Quelques-unes des sections de *La douleur* montrent des personnages qui ont subi la terreur et la violence hitlériennes, qui ont répondu par la violence et qui en sont venus à trouver satisfaction dans la vengeance et le recours à la force. Par exemple, dans la relation trouble qui la lie avec le policier qui a arrêté son mari, l'héroïne de «Monsieur X. dit ici Pierre Rabier» ressent la «délectation d'avoir décidé de [la] mort [de Rabier]. De l'avoir eu sur son propre terrain, la mort» (*D*, 100). Plus nettement encore, la torture qui est infligée au donneur de la Gestapo dans «Albert des Capitales» en vient à perdre toute raison d'être politique ou militaire et à se justifier par elle-même : «Ils frappent de mieux en mieux, avec plus de calme. Plus ils frappent, plus il saigne, plus c'est clair qu'il faut frapper, que c'est vrai, que c'est juste» (*D*, 160). Au début de la séance d'interrogatoire, Thérèse comprend que la torture, l'une des pratiques les plus étroitement associées à l'horreur hitlérienne, n'est pas l'apanage des seuls nazis : «On croit que ce sont des choses extraordinaires. C'est comme le reste. Comme le reste, ça vous arrive. Ensuite ça vous est arrivé. Ça

³²² Cf. *supra*, p. 120 et ss.

pourrait arriver à n'importe qui» (*D*, 151). Ici, ce n'est pas la guerre et la destruction qu'elle apporte, ce n'est pas l'idéologie vichyste, la collaboration ou le nazisme mais la violence qui devient quelque chose de banal, quelque chose d'inévitable qui s'impose à l'héroïne et qui efface en partie la frontière censée la séparer des salauds parmi lesquels il lui a fallu vivre sous l'Occupation.

Le second motif qui travaille la dichotomie héros-salauds, la sexualité, est lui aussi traité d'une manière particulière. Outre que la relation entre l'héroïne et Pierre Rabier, que la relation entre Thérèse et Ter le milicien et que les mauvais traitements infligés au donneur de la Gestapo sont empreints d'une sensualité trouble, la sexualité sert à caractériser un type particulier de personnage. Dans «La Douleur», elle discrédite implicitement les membres du gouvernement intérimaire gaulliste qui compliquent les recherches menées par la diariste. Celle-ci est en effet successivement interrompue par deux militaires indifférents à sa souffrance, lesquels ne sont décrits que par leur élégance et leur *sex appeal* : le premier est «un officier très reconnaissable des autres, jeune, en chemise couleur kaki, très ajustée, effet de torse», le second «une jeune femme aux cheveux blond platine, tailleur bleu marine, souliers assortis, bas fins, les ongles rouges» (*D*, 21). Marque de suffisance, d'égoïsme et d'une compassion défaillante pour le malheur d'autrui dans la première section du recueil, la sexualité est associée à l'abus de pouvoir dans la nouvelle suivante. Après que Rabier l'a terrorisée en faisant mine de l'arrêter, la narratrice croit que c'est là le moyen grâce auquel le policier peut «avoir des femmes par-ci, par-là» (*D*, 107). Au centre de la nouvelle «Ter le milicien», le portrait fortement sexualisé que la narratrice dresse du jeune voyou explique sa conduite criminelle : «[Ter] a perdu sa vie. Il est devenu l'ami de Lafont, Lafont lui en a mis plein la vue avec son auto blindée, son bureau blindé, ses murs blindés. Ter est un drôle de type. Il n'a aucune pensée en tête mais seulement des envies, il a un corps fait pour le plaisir, la bringue, la bagarre, les filles» (*D*, 182). Chez ce personnage, chez Rabier, chez les membres du gouvernement gaulliste, de même que chez Thérèse et que chez la narratrice de la seconde nouvelle, la sexualité s'accompagne d'une conscience morale pervertie ou défaillante.

En intégrant les motifs de la quotidienneté et/ou de la sexualité dans leurs œuvres respectives, les romanciers de la conscience inquiète contestent l'autonomie que la théorie sartrienne et avec elle le roman résistancialiste prêtent à la conscience morale de l'individu. Bien qu'ils entrent en conflit avec le monde, les personnages principaux de Bove, Gracq, Genet, Modiano et Duras sont pris dans et par un environnement qui leur impose des opinions et des pratiques. À l'encontre d'une lucidité pleine et entière, de la liberté et de la possibilité de faire un choix responsable, Genêt, Grange et la narratrice de *La douleur* sont en outre pris par le corps et sa logique pulsionnelle qui les conduit tantôt à valoriser l'anéantissement, tantôt l'abus de pouvoir et la violence.

Les romanciers de la conscience inquiète ne proposent pas pour autant une critique méprisante de la médiocrité, de l'inconscience et de la bestialité humaines généralisées comparable à celle qui motive le projet littéraire de Céline, Aymé ou Nimier. Bridet, Grange, Swing Troubadour, Genêt et les héroïnes de Duras ont tous une conscience et des valeurs qui situent la guerre, la violence et la Collaboration du côté négatif. Mais cette conscience et ces valeurs sont affectées par les lois irrationnelles du corps désirant et de la société en guerre. Dans la grande diversité de ses formes, de ses styles, des personnages et des situations qu'il met en scène, le roman de la conscience inquiète dresse un portrait fondamentalement ambigu de la Seconde Guerre mondiale. Il met en scène les mécanismes de double contrainte auxquels le conflit a acculé les individus qui, simultanément, devaient et ne devaient plus respecter leurs valeurs morales.

Ainsi, ces romans travaillent une aporie fondamentale de la pensée philosophique et politique contemporaine : au moment de la Seconde Guerre mondiale et davantage après-coup lorsque l'ampleur des horreurs qui y ont été perpétrées a été dévoilée, il est encore moins possible qu'après 1914-18 de se représenter l'Homme et la société à partir des cadres de la pensée humaniste. S'il faut en croire ces textes, il ne semble plus permis, après 1945, de croire à l'individuation, à la force de caractère et à l'héroïsme.

Toutefois, l'être humain n'est pas pour autant à ce point chosifié par le monde qu'il en subisse l'horreur sans souffrir et sans aspirer à la révolte. En dévoilant cette impasse et en s'en saisissant, les romanciers de la conscience inquiète tiennent non seulement un discours sur le monde contemporain et sur la guerre, mais aussi, implicitement, sur la spécificité et l'importance de la littérature aux prises avec le souvenir de la guerre.

Dans «Critique de la culture et société», Adorno analyse l'aporie dans laquelle se trouve le «critique de la culture» qui est forcément «mécontent d'une culture sans laquelle son malaise serait sans objet» et dont l'entreprise «aboutit moins à une irrévérence à l'égard de l'objet critiqué qu'à sa reconnaissance secrète, à la fois aveugle et hautaine³²³». Au cœur de l'ambivalence, du bougé que Bove, Genet, Gracq, Modiano et Duras produisent sur les mémoires collectives de la guerre, c'est une position aporétique similaire, une même compromission fondamentale, qui constitue l'objet premier, non seulement de leurs écritures et des représentations qu'ils proposent, mais aussi de leurs ambitions artistiques, du discours spécifique sur la guerre, le monde, la France, l'être humain et la littérature qu'ils tiennent par le biais de leurs œuvres. Reste à se demander si leurs romans atteignent bien leur objectif. En esthétisant l'inhumanité du monde moderne qui a été exacerbée par la guerre de 1939-45, ces textes parviennent-ils à s'en dégager, à la dépasser, ou ne font-ils que reprendre et que reconduire des logiques dans lesquelles ils sont aussi empêtrés que leurs héros ?

³²³ Theodor W. Adorno, «Critique de la culture et société», dans *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 7.

V. Écrire la catastrophe

S'ils mettent tous en place des écheveaux d'indécidabilités, des contradictions insolubles entre désir et morale, identité et déperdition, héroïsme et terreur, révolte et acceptation, exclusion et appartenance, les romanciers de la conscience inquiète n'ont pas pour autant renoncé à résoudre esthétiquement les problèmes qu'ils avaient eux-mêmes élaborés. *Le piège*, *Pompes funèbres*, *Un balcon en forêt*, *La ronde de nuit* et *La douleur* ménagent une échappée à leurs héros respectifs; ils proposent une solution aux crises à la fois psychoaffectives et sociales dans lesquels leurs personnages ont été embarqués. Mais ces résolutions n'ont rien à voir avec la foi en l'humanité, la responsabilisation de soi et le volontarisme sur lesquels débouchent les héros du roman résistancialiste. Aux antipodes de la maîtrise des événements et de la culture de consolation, les romans de Bove, Genet, Gracq, Modiano et Duras sont traversés par une tentation de l'autoanéantissement qui accompagne les héros au long de leurs parcours respectifs et qui conduit les textes jusqu'à leur fin.

Motivés par la présence mémorielle douloureuse d'un amant ou d'un mari disparu, les textes de deuil écrits par Genet et Duras³²⁴ traitent de l'attraction que la mort exerce sur celui ou celle qui doit renoncer à l'être aimé. Le narrateur de *Pompes funèbres* raconte par exemple que son «amitié» pour Jean D. s'est muée, après le décès, en une puissance autodestructrice dont il cherche à venir à bout sans être certain d'y parvenir :

Assurément j'avais connaissance de mon amitié par cette douleur que me causait la mort de Jean, et peu à peu, s'établit, en même temps, la peur affreuse que cette amitié, puisqu'elle n'aurait pas d'objet extérieur à moi sur

³²⁴ Si Robert L. revient de déportation, «La Douleur» peut néanmoins être considéré comme un texte de deuil, non seulement parce que la diariste entreprend d'écrire au moment où elle croit ne pouvoir plus jamais revoir son mari vivant, mais aussi parce que la déportation dans les camps nazis est en soi une forme de mort comme l'ont écrit les témoins, et notamment Robert Antelme dans *L'espèce humaine*.

quoi s'acharner, par le fait de sa ferveur ne m'usât et ne causât très vite ma mort (PF, 23).

Du début à la fin, *Pompes funèbres* raconte les aléas du combat que le narrateur mène après-coup³²⁵ par l'écriture afin d'échapper à cette éventualité. Inversement, «La Douleur» est l'expression, sur le coup, du rejet catégorique de la vie qui accompagne le manque lié à la perte : «Rien au monde ne m'appartient plus que ce cadavre dans un fossé. Le soir est rouge. C'est la fin du monde. Je ne meurs contre personne. Simplicité de cette mort. J'aurai vécu. Cela m'indiffère, le moment où je meurs m'indiffère. En mourant je ne le rejoins pas, je cesse de l'attendre» (D, 17). Dans la nouvelle suivante, qui se situe chronologiquement avant les événements racontés dans «La Douleur», la narratrice relate le soulagement qu'elle a ressenti au moment où elle était certaine que Rabier allait la conduire à la mort, puis la déception qui a ensuite accompagné la découverte de son erreur : «Je viens de connaître la perte totale de l'espoir et le vide qui s'ensuit : on ne se souvient pas, ça ne fait pas de mémoire. Je crois éprouver un léger regret d'avoir raté de mourir vivante» (D, 108). Cette remarque, en ce qui concerne la perte de mémoire que l'incident a provoquée, éclaire l'état de «mort vivante» dans lequel la diariste de «La Douleur» s'est trouvée et l'amnésie qui a ensuite effacé cette période de sa mémoire. Plutôt que de vouloir amener les personnages qui restent à poursuivre l'action résistante, comme c'est par exemple le cas avec Blomart à la suite de la mort d'Hélène dans *Le sang des autres*, le souvenir de la mort (ou de la déportation) est accompagné chez Genêt et la diariste de Duras par un désintérêt pour la vie, l'action, l'interaction sociale sous toutes ses formes, qui est très imparfaitement compensé par la pratique de l'écriture.

Les trois autres romans racontent les histoires de personnages qui travaillent à leur propre perte. Dans *La ronde de nuit*, Swing Troubadour poursuit une quête suicidaire : c'est lui qui met le Khédive et monsieur

³²⁵ La première phrase de *Pompes funèbres*, conjuguée au passé simple, situe clairement le temps de l'écriture dans un époque postérieure au temps de l'histoire : «Les journaux qui parurent à la Libération de Paris, en août 1944, dirent assez ce que furent ces journées d'héroïsme puéril, quand le corps fumait de bravoure et d'audace» (PF, 7).

Philibert sur la piste de la Princesse de Lamballe après avoir exagéré à dessein son importance (RN, 110). À la fin du roman, certain qu'il «ne sortir[a] pas vivant de toute cette histoire» (RN, 141), il attend sans succès à la vie du Khédive, puis est pourchassé par ses anciens «patrons». Le narrateur pense alors, *in extremis* : «La route est bordée de peupliers. Il suffirait d'un geste maladroit» (RN, 155).

S'ils ne manifestent pas aussi clairement le désir de mourir, les personnages de Bove et de Gracq agissent néanmoins d'une manière qui les conduit vers des expériences tout aussi désespérées. Persuadé dès le début du roman que sa situation dans la France vichyste qu'il abhorre devient «dangereux[se]» (P, 8), prévenu par le fonctionnaire Basson que son attitude finira par lui faire avoir «une histoire» (P, 20), Bridet n'en retarde pas moins délibérément le moment d'obtenir un sauf-conduit pour l'Afrique du Nord, arguant qu'il n'est «pas tellement pressé» (P, 25). Plus loin, après qu'il a été convoqué, longuement interrogé et relâché par Schlessinger et Saussier, agents de la Sécurité Nationale, il répugne à fuir le lieu du danger : «Maintenant qu'il était libre, il ne voulait pas avoir l'air pressé de partir, *il éprouvait même un besoin incompréhensible de rester*, d'assister en témoin à ce qui allait suivre. Au moment de quitter la pièce, *il ne put s'empêcher de retourner* dire encore un mot à Schlessinger» (P, 107; je souligne). Si, fidèle à son habitude, le narrateur relate une conduite à laquelle il ne donne aucune justification rationnelle, il en souligne cependant le côté étrange et compulsif. Dans ce passage comme dans ceux, équivalents, qui précèdent et qui suivent jusqu'à l'arrestation et l'exécution de Bridet, le texte laisse supposer que le personnage veut inconsciemment être pris et tué. À la fin du roman, après que Bridet a effectivement été arrêté et condamné à mort, la connaissance de sa fin inévitable lui permet, comme à Julien Sorel, de renoncer à l'espoir et, ce faisant, de dépasser les tensions qui le déchiraient jusqu'alors en un ultime geste de grandeur et de sérénité :

Bridet pensait qu'il n'aurait pas plus la force de descendre du camion qu'il n'avait eu celle d'y monter. Ce fut à ce moment qu'une idée extraordinaire lui vint à l'esprit, une de ces idées simples qui, selon ce que nous y mettons de nous-mêmes, paraissent géniales ou insignifiantes. Elle lui

fit brusquement retrouver toutes ses forces. Cette idée était que, quoi qu'il fit, il ne pouvait plus échapper à la mort et que, puisqu'il fallait mourir, autant mourir courageusement. Et ce fut ce qu'il fit (*P*, 201)³²⁶.

Dans *Un balcon en forêt*, Grange est lui-aussi prévenu du danger qu'il court s'il demeure en poste aux Falizes. Le lieutenant qui y passe trouve que la maison forte «fait assez caveau de famille» (*BF*, 79), avant de décrire plus précisément le danger mortel auquel s'exposent ceux qui s'y abritent :

Je vais vous faire cadeau du dernier tuyau dans sa primeur. Avec les premiers blindés, vous aurez des pionniers et de l'infanterie portée, tout de suite, et mordante. Et ces lascars-là ne viendront pas par la route. Ils feront le tour. Ils viendront toquer à votre coffre-fort bien poliment, par la porte, mais avec un ou deux pétards de mine, et vous pourrez vous souhaiter le bonsoir (*BF*, 81).

Plus tard, lorsque les armées françaises se replient à l'ouest de la Meuse, l'un des passagers de la dernière auto-mitrailleuse qui fuit exhorte sans résultat Grange et ses hommes à le suivre : «Faites pas les marioles, là-dedans! Les Boches sont à dix minutes» (*BF*, 204). De manière plus nette que dans le cas de Bridet, Grange choisit délibérément, contre le monde social et la vie, de demeurer dans l'espace mortifère :

[Grange] n'avait pas envie de s'en aller : le silence ensoleillé lui plaisait, et Moriarmé, la cohue qu'il imaginait de ses troupes suantes et éreintées, tout le morne grincement de la machine, lui donnaient d'avance un haut-le-cœur. Et, maintenant que le brouillard d'angoisse se dissipait un peu, une petite idée réchauffante, gaillarde, commençait à poindre : quelle chance — tout de même quelle chance vraiment insigne — que le téléphone fût coupé.

— Après tout, l'affaire est on ne peut plus claire, trancha-t-il, l'esprit brusquement soulagé. Il n'y a pas d'ordres : qu'ils se débrouillent pour m'en donner. Pas d'ordre, pas de repli» (*BF*, 207; l'auteur souligne).

³²⁶ Signalons que, dans le dernier roman de Bove, *Non lieu*, le personnage de Bâton qui essaie lui aussi d'échapper aux autorités de la France occupée connaît une fin en tous points semblable lorsqu'il est capturé par la police franquiste peu après avoir franchi la frontière espagnole. Dans les romans de Bove qui représentent l'Occupation, la capture et la mort annoncée apparaissent toujours comme le seul moment où le héros parvient à se ressaisir, ou plutôt à se saisir lui-même pour la première — et la dernière — fois.

L'éventualité de la mort angoisse Grange, mais elle est aussi associée tout au long de cet épisode (et du roman) à une sorte d'enchantement libérateur. Lorsqu'il décrit la frayeur de l'aspirant, le narrateur la rapproche d'une résurgence ambiguë du monde enfantin comparable à l'effet de la madeleine proustienne : «C'était une peur un peu merveilleuse, presque attirante, qui remontait à Grange du fond de l'enfance et des contes : la peur des enfants perdus dans la forêt crépusculaire, écoutant craquer au loin le tronc des chênes sous le talon formidable des bottes de sept lieues» (BF, 209). Tout le passage va dans le même sens. Suivent notamment deux références explicites à l'épisode du Déluge qui associent l'angoisse de la mort et de la fin du monde, non au chaos, à la souffrance, au regret ou à quelque forme de pathétique que ce soit, mais à la purification, au renouveau et au départ pour un *ailleurs* désiré :

«Peut-être qu'il n'y a plus un seul Français à l'est de la Meuse, songeait-il chemin faisant; qui sait ce qui se passe ? Peut-être qu'il n'y a plus rien?» mais à cette idée, qui lui paraissait presque plausible son cœur battait d'excitation contenue; il sentait son esprit flotter avec légèreté sur les eaux de la catastrophe. «Peut-être qu'il n'y a plus rien ?» La terre lui paraissait belle et pure comme après le déluge [...] (BF, 210).

Il sentait bien au creux du ventre une révulsion désagréable, comme quand on court à la mer sur une grève que les pieds nus jugent excessivement fraîche : il comprenait que c'était la peur d'être tué; mais une part en lui se détachait et flottait au fil de la nuit légère : il éprouvait quelque chose de ce que durent ressentir les passagers de l'arche, lorsque les eaux commencèrent à la soulever (BF, 219).

Proche d'Aldo, le héros du *Rivage des Syrtes*, Grange est fasciné par la frontière, ce qu'ont déjà remarqué nombre de critiques de l'œuvre gracquienne³²⁷. Cependant, la frontière n'est pas exclusivement la ligne géographique qui sépare Grange des Belges et des Allemands ou la rupture historique qui marque le début d'une nouvelle ère, mais aussi le seuil,

³²⁷ Entre autres exemples, Carol J. Murphy remarque avec justesse que : «A master image of the Gracquan corpus, the border, threshold or frontier "embodies" the dynamic in both History and fictional text in which the play of opposites is arrested at a juncture or site of reversibility.» (Carol J. Murphy, *op. cit.*, p. 96.)

mystérieux et fascinant entre tous, qui délimite la vie humaine de ce qui l'excède. Seul avec ses hommes à l'est de la Meuse, écoutant l'approche du canon allemand, Grange quitte la maison forte et entreprend de marcher en direction de l'ennemi. Il pense alors qu'il doit «y avoir dans le monde des défauts, des veines inconnues, où il suffi[t] une fois de se glisser», puis l'idée qu'il pourrait déjà se trouver de «l'autre côté» (l'auteur souligne) lui procure «un frisson de pur bien-être» (BF, 211).

Le mouvement vers l'anéantissement qui accompagne le parcours de tous ces personnages pourrait laisser croire que les romans de la conscience inquiète appartiennent à une forme d'art mélancolique et désespéré. Selon ces textes, l'Histoire catastrophique dont toute l'horreur a été révélée entre 1939 et 1945, la civilisation déshumanisante qui a provoqué cet événement ne laisseraient à l'individu d'autre espoir que celui d'en finir une fois pour toutes. Cette possible lecture des textes a déjà été proposée par les critiques, notamment ceux qui se sont intéressés aux derniers romans de Gracq, où la mise en relation de la mort et du cataclysme collectif a été considérée, avec justesse, comme l'enjeu crucial de l'écriture. Dans une comparaison entre *Le désert des Tartares* de Dino Buzzatti et *Un balcon en forêt*, où il privilégie la signification poétique des personnages principaux sur celle des collectivités mises en scène, Éric Faye considère par exemple que la «montée des périls n'est en fait que la matérialisation collective de terreurs individuelles. Dans l'intimité de Drogo ou de Grange, le cheminement vers l'apocalypse équivaut à un lent naufrage intérieur. C'est, un peu davantage à chaque page, à sa propre défaite que le héros contribue³²⁸.» Privilégiant plutôt le rôle joué par le collectif dans *Le rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*, Jacqueline Chenieux en arrive de son côté à un constat similaire mais inversé :

Dans les romans, il s'agit de dessiner, par le moyen de l'Histoire (une Histoire rêvée ou devenue rêveuse), le modèle de quelques conduites humaines, individuelles et dans leur rapport avec le collectif, conduites délibérément

³²⁸ Éric Faye, *Le sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzatti, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996, p. 82.

irrationnelles, qui [...] me paraissent toutes revenir à celles qu'engage un groupe étroit ou une société tout entière, lorsque le groupe *secrète* sa propre perte, lorsque le devenir collectif d'un peuple *secrète* une eschatologie de sa propre perdition³²⁹.

L'un et l'autre point de vue ignorent toutefois l'une des significations fondamentales de la fiction gracquienne. Si les personnages et les collectivités qui y sont mis en scène se montrent fascinés par leur propre destruction, *Un balcon en forêt*, de même que les autres romans de la conscience inquiète, prend pourtant fin sur une note qui n'est pas tout à fait négative. Loin de déboucher sur l'anéantissement complet des personnages ou sur une quelconque forme de désespoir nihiliste, les excipit des textes de Bove, Genet, Gracq, Modiano et Duras évoquent tous la possibilité d'échapper au monde mortifère, soit par la création littéraire, soit par le sommeil. C'est dire que, dans leur désengagement apparent, ces œuvres prennent bel et bien parti, soit pour la littérature, soit pour le moment qui libère le plus complètement l'onirisme et l'imaginaire, seules dimensions de l'activité humaine en mesure de contrer la réification de la conscience qui est à l'œuvre dans le monde.

Le piège se termine sur une courte partie intitulée «Notes de l'auteur» (P, 203-205), paratexte fictif dans lequel le narrateur dresse l'inventaire des papiers «d'un intérêt relatif» (P, 203) que les amis de Bridet ont réunis après sa mort. Le dernier de ces documents concerne une plaquette de poèmes et d'articles intitulée «Écrits de Joseph Bridet (1908-1941), mort pour la France». Adressée à Yolande, l'éditrice, il s'agit d'une «lettre émanant d'un bureau d'édition allemand, à Paris, datée de mars 1943» dont le narrateur résume le contenu :

Le fonctionnaire allemand qui écrivait à Yolande lui demandait pourquoi elle avait pris la peine de se cacher pour publier une plaquette qui eût pu paraître au grand jour et où il n'y avait rien à relever qui fût offensant pour l'Allemagne. Il terminait assez lourdement en disant qu'il n'était pas dans les habitudes de ses compatriotes de

³²⁹ Jacqueline Chenieux, *op. cit.*, p. 342. (L'auteure souligne.)

s'opposer à une manifestation visant, sans arrière-pensée politique, à perpétuer le souvenir d'un mort (*P*, 205).

Chez Genet, l'excipit vient à la suite de l'ultime évocation du milicien Riton, qui raconte comment le jeune homme tue son amant Erik puis combat sur les toits jusqu'à tomber de fatigue avant de dire : «Aide-moi à mourir». Séparé de cet avant-dernier épisode par une ligne pointillée, la finale proprement dite décrit un autre épuisement, celui de Juliette, la fiancée de Jean D., qui rentre chez elle après avoir enterré le corps de son enfant :

La petite bonne rentra dans sa chambre. Il faisait nuit. Elle ne prévint personne.

Elle s'assit sur son petit lit de fer, toujours coiffée de sa couronne comme d'une casquette de voyou. Le sommeil la surprit ainsi, assise, balançant une jambe et sa marguerite fanée à la main. Quand elle se réveilla, tard dans la nuit, un rayon de lune passant par la fenêtre, faisait une tache claire sur le tapis râpé. Elle se leva et tranquillement, pieusement, elle déposa sa marguerite sur cette tombe merveilleuse de sa fillette, puis elle se déshabilla et s'endormit jusqu'au matin (*PF*, 307).

Un balcon en forêt se termine au moment où, après avoir été blessé par un char allemand et être parvenu à quitter la maison forte, Grange est allé se coucher dans le lit de Mona :

Comme il se retournait pesamment, il entendit les plaques d'identité crisser dans sa poche écrasée : il se demanda ce qu'Olivon et Hervouët avaient payé avec cette monnaie funèbre. «Rien, sans doute» pensa-t-il. Il resta un moment encore les yeux grands ouverts dans le noir vers le plafond, tout à fait immobile, écoutant le bourdonnement de la mouche bleue qui se cognait lourdement aux murs et aux vitres. Puis il tira la couverture sur sa tête et s'endormit (*BF*, 253).

Le récit de *Swing Troubadour* prend fin alors que le personnage est poursuivi en voiture par ses «patrons» après avoir essayé, sans succès, d'abattre le Khédive :

De temps en temps la 11 CV du Khédive me dépassait. L'ex-commandant Costantini et Philibert roulaient à mes côtés l'espace d'un kilomètre. Je croyais mon heure

venue. Pas encore. Ils me laissaient gagner du terrain. Mon front bute contre le volant. La route est bordée de peupliers Il suffirait d'un geste maladroit. Je continue d'avancer dans un demi-sommeil (RN, 156).

Toutes les parties du recueil de Marguerite Duras se terminent par la description d'un point de rencontre entre mort et survie. À la fin de «La Douleur», par une journée d'été en Italie, après la guerre, la diariste échange un regard avec Robert L. qui est revenu à la vie et pense : «Je savais qu'il savait, qu'il savait qu'à chaque heure de chaque jour, je le pensais : "Il n'est pas mort au camp de concentration."» (D, 85). «Monsieur X. dit ici Pierre Rabier» se termine par la courte évocation des événements qui ont suivi l'exécution de Pierre Rabier et qui ont été racontés dans la section précédente : «Avec l'été, la défaite allemande est arrivée. Elle a été totale. Elle s'est étendue sur toute l'Europe. L'été est arrivé avec ses morts, ses survivants, son inconcevable douleur réverbérée des Camps de Concentration Allemands» (D, 135). «Albert des Capitales» se termine sur les larmes de Thérèse qui voudrait relâcher celui qu'elle a interrogé et la narratrice de «Ter le milicien» ne précise pas si le personnage éponyme a ou non fini par être exécuté. Au terme de «L'Ortie brisée», qui relate une rencontre entre un étranger et un homme accompagné d'un enfant dans la banlieue parisienne au moment de la Libération, l'enfant imagine que l'inconnu est à la fois mort et vivant : «C'est quand il le regarde de loin, par la fenêtre de la baraque, qu'il vient à l'idée de l'enfant que peut-être l'étranger est mort, mort d'une mort miraculeuse, sans apparence d'événement, sans forme de mort» (D, 206). La dernière partie, «Aurélia Paris», est consacrée au personnage d'Aurélia Steiner, sorte d'Anne Frank qui est présente dans plusieurs œuvres de Duras. Le court texte se termine par une superposition entre l'écrivaine à sa table de travail et la jeune fille juive qui n'est subitement plus en train de redouter une mort atroce et quasiment certaine :

«Steiner Aurélia. Comme moi»

Toujours cette chambre où je vous écris. Aujourd'hui, derrière les vitres, il y avait la forêt et le vent était arrivé. Les roses sont mortes dans cet autre pays du Nord, rose par rose, emportées par l'hiver. Il fait nuit. Maintenant je ne vois plus les mots tracés. Je ne vois plus rien que ma main

immobile qui a cessé de vous écrire. Mais sous la vitre de la fenêtre le ciel est encore bleu. Le bleu des yeux d'Aurélia aurait été plus sombre, vous voyez, surtout le soir, alors il aurait perdu sa couleur pour devenir obscurité limpide et sans fond.

Je m'appelle Aurélia Steiner.

J'habite Paris où mes parents sont professeurs.

J'ai dix-huit ans.

J'écris (*D*, 218).

Sur cinq finales, trois décrivent une scène d'endormissement. Si les romans de Genet, Gracq et Modiano mettent en scène des personnages qui en viennent finalement à abandonner l'état de veille, à détourner leurs consciences du monde extérieur et de ses doubles-contraintes déchirantes, si rien dans les deux derniers textes n'indique que l'assoupissement sera suivi d'un réveil³³⁰, le sommeil n'y est pas pour autant une métaphore euphémique de la mort, mais au contraire un état de repos et de récupération qui lui est opposé. Loin de renvoyer à un anéantissement définitif, il figure à la fin de ces romans une ultime possibilité pour chaque personnage de (re)trouver son intimité en rompant avec les ambivalences et les compromissions qui travaillent à sa dissolution. Comme tous les autres personnages de *Pompes funèbres*, Juliette incarne poétiquement l'un des aspects de la personne de l'auteur³³¹ (le narrateur ne précise pas en vain qu'elle est «coiffée de sa couronne comme d'une casquette de voyou») : lorsque, sur la «tombe merveilleuse» de sa fillette, elle dépose «pieusement» une fleur, c'est-à-dire l'emblème de la beauté, de l'amour et de la poésie qui traverse toute l'œuvre de Genet, elle met simultanément un terme au travail de deuil qu'elle accomplit *dans* le texte et à celui que Genet accomplit *par* le texte. La faisant ensuite se rendormir «jusqu'au matin», le narrateur laisse entendre qu'une fois l'histoire contée — si tant est que le terme d'«histoire»

³³⁰ Chez Genet, le narrateur précise que la petite bonne s'endort «jusqu'au matin», ce qui renforce l'évocation d'une régénérescence et d'un retour ultérieur à la vie.

³³¹ Dans une analyse exclusivement consacrée à *Pompes funèbres*, il serait intéressant de définir l'aspect exact que la petite bonne a pour fonction d'incarner dans le texte. Contentons-nous ici de proposer une hypothèse : Juliette représente le côté le plus maternel, le plus fusionnel et, par le fait même, le plus profondément blessé qui lie non seulement Genet à Jean D., mais aussi à l'acte de création littéraire.

convienne à *Pompes funèbres* —, la vie reprendra ses droits. De même, à la fin d'*Un balcon en forêt*, le texte marque une distanciation claire entre l'aspirant Grange et la fascination pour la mort : le personnage blessé pense qu'Olivon et Hervouët n'ont «sans doute» rien payé avec leur mort, c'est-à-dire que selon lui cette «monnaie funèbre» ne peut être échangée contre autre chose et donc qu'elle n'a aucune valeur. Le personnage tire ensuite «la couverture sur sa tête», geste par lequel il se sépare de la mouche qui se cogne «lourdement» aux murs et aux vitres³³². Ce faisant, Grange renonce lui-même à poursuivre la quête vouée à l'échec qui consiste à rechercher activement à l'extérieur de lui-même une issue qui lui permettrait de quitter le monde. S'endormant, le personnage opte finalement pour la fuite en soi, dans le repos, l'imaginaire et le rêve, positivement connotés tout au long du roman³³³, comme Gracq qui a, contre l'engagement politique, opté pour la création artistique, la recherche et la transposition littéraire de sa «substance intime». En comparaison, la situation occupée par Swing Troubadour semble plus désespérée. À l'avant-dernière page du texte, alors qu'il est littéralement poursuivi par la mort, le personnage manifeste clairement le désir de disparaître : «je suis beaucoup trop usé. J'aspire au repos. Le vrai» (*RN*, 155). Puis, à la toute fin, il évoque encore la possibilité du suicide, ce qui

³³² Remarquons que ce geste reproduit exactement celui que l'aspirant a auparavant prêté à la France tout entière devant l'approche de la Seconde Guerre mondiale : «[O]n pensait plutôt à ce monde qui avait dételé aux approches de l'an mil, la mort dans l'âme, lâchant partout la herse et la charrue, attendant les signes. Non pas, songeait Grange, qu'on guettât cette fois le galop de l'Apocalypse : à vrai dire, on n'attendait rien, sinon, déjà vaguement pressentie, cette sensation finale de chute libre qui fauche le ventre dans les mauvais rêves et qui, si on eût cherché à la préciser — mais on n'en sentait pas l'envie — se fût appelée peut-être le *bout du rouleau* : le meilleur, maintenant, c'était vraiment le sommeil bien ivre sur la grève; jamais la France, un goût de nausée dans la bouche, n'avait tiré le drapeau sur sa tête avec cette main rageuse» (*BF*, 93; l'auteur souligne).

³³³ Lorsqu'il revient d'une ronde de nuit, Grange retrouve ses hommes endormis à la maison forte; le narrateur rapporte alors ses pensées : «[L]e monde autour de lui [Grange] était douteux et mal sûr, mais il y avait aussi ce sommeil» (*BF*, 41). Plus loin, le sommeil de Mona sur lequel Grange veille est associé à la vie, au désir et au plaisir : «Souvent [Mona] s'endormait nue; quand il soulevait un peu le drapeau sur son épaule, [Grange] comprenait que ce sommeil brusque d'enfant qui la terrassait et qui l'étonnait si fort avait mêlé au dernier moment à sa fatigue le souvenir d'un piège tendre : c'était comme si une hâte l'eût convoyée vers lui à travers toute la longue nuit d'hiver, et quelque chose lui bougeait dans le cœur : il se dévêtait vite, sans bruit, et s'allongeait à côté d'elle» (*BF*, 86). Au centre de l'épisode où Grange part en permission (*BF*, 141-151), il fait un rêve d'allure cauchemardesque dans lequel Mona et lui sont pendus l'une sous l'autre à la branche d'un grand arbre. Le songe «voluptueux» (*BF*, 147) se termine cependant par une éjaculation («l'indécence finale qu'on attribue aux pendus» (*BF*, 148)). Loin d'horrifier Grange — et de rabaisser la valeur que le roman attribue au sommeil —, c'est «un étrange, un poignant rêve d'amour, d'une intimité vraiment bouleversante» (*BF*, 148).

n'empêche pas le texte de se terminer, non sur une interruption, mais sur un élan, impression renforcée par le passage brusque de l'imparfait au présent et au passé composé, comme si l'action durative décrite contaminait subitement le temps de l'écriture, forcément situé après-coup. Quoi qu'il en soit, au terme du roman, le personnage «*continue d'avancer* dans un demi-sommeil».

Plutôt que la puissance roborative de l'endormissement, les deux autres excipit présentent la continuité au-delà d'une situation mortelle qui peut être assurée par l'acte d'écriture. Dans *Le piège*, la plaquette publiée par Yolande «perpétue le souvenir» de Bridet par-delà son exécution. Toutefois, avec l'ironie féroce à l'endroit de ses héros qui lui est coutumière, Bove souligne la pauvreté qualitative et quantitative de l'œuvre laissée par Bridet, laquelle se limite à «sept poèmes écrits entre 1935 et 1939», à quelques «notes rédigées hâtivement en prison et à de grands intervalles» toujours abandonnées, «soit à cause de l'angoisse qui le rongait, soit par nonchalance» et à des reportages au style «artificiel» (*P*, 203). Il dénie ensuite le pouvoir contestataire, non seulement de cette œuvre, mais aussi de la remémoration des crimes commis en reprenant le point de vue d'un nazi qui dénie toute «arrière pensée politique» à cette publication. À l'inverse, Duras ne discrédite pas du tout l'acte d'écriture. Le passage final d'«Aurélia Paris» ouvre à un dépassement de la situation sans issue dans laquelle la jeune fille juive se trouvait. D'une enfant âgée de sept ans dont l'identité se limite aux initiales A. S. qui est totalement impuissante, coupée du monde et confrontée à une constante menace de mort, elle devient d'un coup une narratrice (c'est-à-dire l'instance qui contrôle l'énonciation, la représentation et le récit) de dix-huit ans nommée Aurélia Steiner qui habite Paris avec ses parents et qui se dit écrivain. Auparavant, la narratrice a précisé qu'Aurélia a appris à écrire avec «les journaux sur les dernières opérations de l'armée du Reich» (*D*, 210), de sorte que l'Occupation est directement liée au devenir écrivain de l'enfant. Mettant fin au recueil et donnant une ultime signification à toutes les sections précédentes qui décrivent elles aussi les horreurs de la Seconde Guerre mondiale, mais qui se terminent quand même sur l'évocation d'un renouveau ou d'une possible

survie, l'acte d'écriture vient ici sanctionner le triomphe final sur la douleur, la mort, la folie et la déperdition.

Est-ce dire que ce texte et que les autres romans de la conscience déchirée utilisent l'atrocité du monde ? Chose certaine, la valeur et la signification esthétique de ces œuvres, et plus largement la valeur de la littérature, dépendent étroitement de l'univers déshumanisant d'où elles émergent, sans lequel leur existence même demeurerait inconcevable. Leur raison d'être première, le travail de critique qu'elles accomplissent, nécessite des ambivalences et des doubles contraintes préalables. Mais, s'ils textualisent l'atrocité à l'œuvre dans la société qui a produit la Seconde Guerre mondiale, ces romans en viennent-ils, par le fait même, à reconduire, voire à justifier cette atrocité ? La possibilité n'est pas à exclure d'emblée. Il ne fait aucun doute que Bove en était conscient et qu'il est parvenu à l'intégrer à son texte en montrant que l'œuvre publiée de Bridet n'a aucun effet néfaste sur les régimes nazi et vichyste auquel leur auteur prétendait s'opposer, qu'au contraire le monde assassin assimile ses écrits, qu'il les intègre sans aucune trace de mauvaise conscience. De même, Genêt sait très bien que son écriture n'est pas exclusivement un don qui est fait à la mémoire de l'amant mort, mais aussi une entreprise de positionnement dans le champ littéraire, un acte pas tout à fait sérieux qui s'inscrit dans une lutte sociale pour l'accumulation de capital symbolique : «Ce livre est sincère et c'est une blague. Je le publierai afin qu'il serve la gloire de Jean, mais duquel ?» (*PF*, 194).

Toutefois, une analyse critique qui se limiterait à la saisie de ce seul aspect des textes ne rendrait pas compte de leur dimension de contestation. S'ils sont tous étroitement liés au contexte de leur production, les romans de la conscience inquiète n'en critiquent pas moins ce contexte. Car ces romans ne découlent pas seulement d'un univers horrible, mais aussi de la prise de conscience que le monde est horrible et que cette horreur doit être saisie, que sa nature complexe, profondément ambiguë et, de fait, difficilement circonscriptible peut être dévoilée par le biais de l'œuvre romanesque. Manifester sur le plan de la forme esthétique les ambivalences, les

dissolutions, les déchirements, les impasses et les déraisons auxquels la guerre et le monde social qui l'a rendue possible ont confronté les individus n'est pas seulement, pour l'écrivain, manière de briller et d'assurer son positionnement dans le champ, mais aussi une lutte qui est menée contre ces logiques inhumaines, laquelle passe d'abord et avant tout par leur possible appréhension. À la fin du *Piège*, l'ironie que Bove dirige contre l'inefficacité de l'œuvre publiée peut être interprétée comme le suprême dévoilement de l'implacable capacité du monde à assimiler les actes de dissidence en en subvertissant l'esprit. Avec lucidité, il montre que le caractère contestataire de l'art est ténu et constamment menacé. De même pour Genet, qui parvient sans doute à montrer ce que son écriture a de plus généreux au moment où il dévoile délibérément les côtés cabotin et impur de son entreprise. Proposant des remémorations romanesques de la guerre profondément ambivalentes, Bove et Genet, mais aussi Gracq, Modiano et Duras ont cherché à saisir la complexité et la profondeur de la déshumanisation à l'œuvre dans le monde, laquelle ne s'exerce pas seulement de l'extérieur sur l'individu, mais en vient aussi à le miner de l'intérieur. Ce faisant, ils ont élaboré des formes textuelles qui parviennent néanmoins à produire un point de vue lucide à l'égard des contraintes qui affectent la liberté humaine. Plutôt que de faire entendre, comme la célèbre phrase d'Adorno, qu'«écrire un poème après Auschwitz est barbare³³⁴», ces œuvres tendent à montrer que, après la catastrophe, la poésie et l'art littéraire n'ont jamais été aussi importants, qu'ils sont peut-être les seuls espaces du discours où il demeure possible de faire naître un doute, une critique et une méfiance perpétuels à propos des logiques qui, au cours de la guerre et après-coup, ont atomisé les sociétés et détruit les individus.

³³⁴ Théodor W. Adorno, «Critique de la culture et société», *art. cit.*, p. 23.

Chapitre 4 : La mémoire de la mémoire

I. Des romans du présent

De la même manière que «tout ce qui propose une reconstruction volontaire de l'événement, à des fins sociales³³⁵», les textes analysés jusqu'à présent font partie du vaste ensemble de ce que Henri Rousso nomme les «vecteurs de la mémoire». Les romans résistancialistes, les romans anti-résistancialistes et ceux de la conscience inquiète présentent des tableaux fort contrastés, mais qui (re)donnent après-coup une signification (ou une absence de signification) non seulement à la guerre, mais aussi à l'être humain, aux rapports sociaux, à la nation française, à la littérature et au rôle de l'écrivain, c'est-à-dire aux principales assises de la pensée et de la culture dont la légitimité a été ébranlée par le cataclysme de 1939-45. Ces différentes mémoires élaborées par le biais du genre romanesque constituent autant de positions qui ont été prises au nom de valeurs, de croyances, de désirs et de visions du monde dont la particularité relève non du passé représenté, mais des contextes contemporains aux énonciations. Dans la plupart des cas, les décalages temporels qui séparent le temps de l'écriture et le temps du récit sont minimisés, lorsqu'ils ne sont pas tout à fait passés sous silence : ces romans qui représentent la guerre plus ou moins longtemps après-coup ne signalent pratiquement jamais les distorsions que les changements de la société font subir aux réminiscences.

Survivance du passé dans le présent, la mémoire se situe aux antipodes de ce qui serait une conservation fidèle et neutre de l'événement révolu. On l'a vu, le processus de la remémoration est toujours influencé par des logiques collectives qui réajustent constamment un ensemble d'images, d'impressions et de récits plus ou moins déliés, mais toujours parcellaires et partiels, afin de constituer une représentation du passé donnée pour juste sur le plan de la vérité historique et pour exemplaire sur le plan des valeurs. Par son entremise, ceux qui se souviennent cherchent à fonder la légitimité

³³⁵ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, op. cit., p. 251.

de leur identité particulière et de leurs revendications dans le contexte présent. Les travaux que les historiens, les sociologues et les analystes du discours ont consacrés à la notion de mémoire collective ont montré que, en comparaison de l'histoire à laquelle elle s'oppose, la mémoire est avant tout passionnelle, ce qui la rend habituellement peu soucieuse de prendre quelque distance critique vis-à-vis du traitement qu'elle réserve au passé. Moins intéressée par la complexité des événements révolus ou par le détail exact de leur déroulement chronologique que par le *pathos* et l'*ethos* dont ils peuvent être les supports, elle est dotée d'une grande capacité adaptative qui lui permet de remodeler son matériau selon les transformations conjoncturelles et idéologiques qui affectent la société, sans garder trace de ses auto-contradictions successives. C'est ce que soutiennent par exemple Tzvetan Todorov, selon qui «en règle générale, les récits de souvenirs sont l'expression de la bonne conscience³³⁶», et Pierre Nora, qui définit la mémoire comme «un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel» qui tend toujours à produire des «souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censure ou projections³³⁷.» Rien dans les romans sur la guerre dont il a été question jusqu'à présent ne vient contredire les postulats fondamentaux sur lesquels reposent les études de ces deux chercheurs et de ceux qui ont suivi la même voie. Tout se passe avec ces œuvres comme si une mémoire juste et inaltérable de la guerre devait agir sur les différents contextes d'après-guerre sans être elle-même modelée par les enjeux et les évolutions qui sont à l'œuvre dans ces contextes. Même les romans de Vercors, Genet, Céline, Nourissier et Duras, qui situent clairement le moment de l'énonciation après la guerre, n'accordent pas une place de premier plan aux transformations que le passage du temps et que le travail d'écriture ont fait subir aux souvenirs. Les narrateurs de ces textes laissent au contraire entendre plus ou moins implicitement selon les cas qu'ils ont conservé, puis qu'ils présentent tels quels l'expérience et le savoir acquis au cours de la

³³⁶ Tzvetan Todorov, «La mémoire devant l'histoire», *art. cit.*, p. 106.

³³⁷ Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », *art. cit.*, p. XIX.

guerre par l'intermédiaire de leurs récits. Le narrateur célinien explique par exemple, au début de *Féerie pour une autre fois II*, que ce dont il parle dans son roman s'est inscrit en lui de façon immuable :

Raconter tout ça après... c'est vite dit!... c'est vite dit!...
On a tout de même l'écho encore... *brroum!*... la tronche
vous oscille... même sept ans passés... le trognon!... le
temps n'est rien, mais les souvenirs!... et les déflagrations
du monde!... les personnes qu'on a perdues... les
chagrins... les potes disséminés... gentils... méchants...
oublieux... les ailes des moulins.... et l'écho encore qui
vous secoue... Je serai projeté dans la tombe avec!...
Nom de brise! j'en ai plein la tête!... plein le buffet...
Brrroum!... je ressens... j'accuse... je vibre des os, là dans
mon lit... (*F II*, 245; l'auteur souligne).

Romans de la mémoire, destinés à propager une image particulière du passé, ces différents textes ne sont pas des romans *sur* la mémoire, des œuvres qui interrogent les images d'un passé réactivé en les mettant en relation avec une représentation explicite des processus et des enjeux complexes de la remémoration.

Avec des œuvres de ce type, la mémoire produit constamment du neuf à partir du passé, elle revoit ses jugements, se remodèle elle-même au gré des circonstances sans jamais revenir sur sa propre plasticité et sur ses reconfigurations successives. Elle porte un regard sur l'événement passé, mais jamais (ou presque) elle ne porte un regard sur l'enchevêtrement et la succession des différents regards qu'elle a portés sur le même événement au fil du temps. C'est dire que la réactivation mémorielle du passé doit être considérée dans une pluralité de cas comme l'oubli perpétuel de toutes les façons antérieures de se souvenir qui ont été adoptées. Pour susciter l'adhésion et remplir la fonction qui lui est impartie, la mémoire anéantit son propre passé à chaque fois qu'elle se révisé. S'il reste implicite chez Todorov, qui cherche lui-même à construire une mémoire du totalitarisme, cet aspect fondamental du mémoriel a été en partie dévoilé par le sociologue Henri-Pierre Jeudy, qui s'est intéressé à la muséification du passé dans la société contemporaine : « Tant que la mémoire est traitée comme une sorte de collection de souvenirs, la question du frayage des traces mnésiques ne se pose pas, les événements passés deviennent des images fixes et les

événements présents sont niés quant à leur puissance de bouleversement³³⁸.»

Jeudy spécifie toutefois que son assertion vaut «tant que la mémoire est traitée comme une sorte de collection de souvenirs». C'est pourquoi il est tout à fait possible que, en fonction d'un projet scientifique, artistique, commémoratif ou autre, des individus et des groupes en viennent à réfléchir sur le fonctionnement de la mémoire et à (se) la représenter comme un processus dynamique en constante mutation. L'une des parties les plus novatrices du travail de Jeudy est d'ailleurs consacrée à décrire des pratiques, notamment celle de la littérature qu'il nomme «avant-gardiste», dans lesquelles l'adoption d'un point de vue auto-critique sur la mémoire conduit l'énonciateur à travailler explicitement cette labilité foncière du souvenir³³⁹.

Des manières de se remémorer peu soucieuses de fixer une réalité des événements révolus — ou plutôt consciente que cette réalité est forcément plurielle — peuvent mettre en scène le jeu de réévaluations perpétuelles auquel le passé est inévitablement soumis en fonction de la culture, des appartenances, des évolutions du contexte et des rapports de forces symboliques. Ce type de mémoire ouverte, souvent ludique et fondamentalement auto-réflexive «s'invente au fil de la mobilité même des origines, elle se joue de la reconnaissance d'une identité comme d'une scène de l'identification. Elle rejaillit de ses propres équivoques en traçant seulement des faisceaux de sens³⁴⁰.»

C'est ce qui se produit avec les romans dont il sera question dans ce dernier chapitre. *La route des Flandres* (1960) de Claude Simon, *Le grand voyage* (1963) de Jorge Semprun, *Des hommes illustres* (1993) de Jean

³³⁸ Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 35.

³³⁹ Cf. *supra*, p. 14-15 C'est aussi la perspective dans laquelle travaille Régine Robin, à la fois dans des ouvrages théoriques comme *Le roman mémoriel*, *Berlin chantiers*, *La mémoire saturée*, et dans des œuvres de fiction comme *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres*.

³⁴⁰ Henry-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 376.

Rouaud, *La compagnie des spectres* (1997) de Lydie Salvayre et *Requiem pour l'Est* (2000) d'Andreï Makine situent le temps de l'énonciation après le temps de l'histoire d'une manière qui met simultanément en scène les distorsions que la remémoration fait subir au passé et les difficultés qui entravent toujours la communication d'un souvenir. Ces romanciers sont moins intéressés par la guerre elle-même que par les effets de sa présence dans les mémoires individuelles et collectives. En plus de chercher à produire une représentation adéquate de 1939-45 contre d'autres qui ne le seraient pas, ces auteurs entendent, avec leurs œuvres respectives, élaborer un type d'écriture et de forme romanesque qui rend compte de la complexité des problèmes cognitifs, langagiers et narratifs posés par différentes formes d'omniprésence du passé dans la quotidienneté.

Ceci dit, il faut préciser d'emblée que les romans mémoriels de Simon, Semprun, Rouaud, Salvayre et Makine auraient pu être placés aux côtés des romans déjà étudiés dans l'un ou l'autre des chapitres précédents. Les catégories du roman résistancialiste, du roman anti-résistancialiste et du roman de la conscience inquiète recouvrent les trois principales façons de concevoir, en France, le rôle du roman consacré à la Seconde Guerre mondiale dans le champ de production restreinte. *Le grand voyage* met en scène la relation fraternelle que Gérard, un «rouge espagnol» déporté par les nazis, entretient avec un «gars de Semur» dans le wagon à bestiaux qui les transporte vers Buchenwald. Le texte aligne des positions littéraires, sociales, politiques, des considérations philosophiques sur la liberté et la responsabilité qui auraient très bien pu être comparées aux opinions défendues par Blomart, Marat ou Tattignies. L'«essence historique commune à nous tous qui nous faisons arrêter en cette année 43», écrit par exemple Gérard, «c'est la liberté. C'est dans la mesure où nous participons de cette liberté que nous nous ressemblons, que nous nous identifions, nous qui pouvons être si dissemblables. C'est dans la mesure où nous participons de cette liberté que nous nous faisons arrêter» (GV, 53). Dans *Des hommes illustres*, le narrateur exalte le caractère exceptionnel et la grandeur d'âme de son père, «Joseph le magnifique» (HI, 20), qui a appartenu au cours des

«années noires» à plusieurs réseaux de Résistance où il a fait preuve d'héroïsme sous le pseudonyme de «Jo le dur» (*HI*, 172) avant de devenir la figure éminente d'une petite communauté bretonne et de mourir subitement dans les années soixante. Comme le remarque avec justesse Francine Dugast,

les chants d'honneur³⁴¹ célèbrent les hommes illustres, et le titre du deuxième roman [de Rouaud] se calque sur celui de la compilation didactique de Charles-François Lhommond, *De viris Illustribus urbis Romae*. L'horizon d'attente ainsi défini nous conduit au ton de la geste héroïque, des récits exemplaires, de l'hagiographie³⁴².

Avec la même ironie légère et teintée de nostalgie qui caractérise l'ensemble du roman, le titre signale que le courage et la générosité qui ont fait l'étoffe des héros de la Résistance se retrouvent aussi bien chez les petites gens que chez les «grands hommes» qui sont exaltés dans les manuels scolaires et l'historiographie officielle.

Les trois autres textes auraient pu être analysés aux côtés des romans de la conscience inquiète³⁴³. Les travaux de Lucien Dällenbach sur l'épisode de la bibliothèque de Leipzig dans *La route des Flandres*³⁴⁴ ont démontré de quelle façon ce roman de Simon, qui tourne autour d'un épisode particulièrement meurtrier de la Débâcle et de l'emprisonnement du

³⁴¹ Rappelons que le premier roman de Rouaud, intitulé *Les champs d'honneur* (1990), est partiellement consacré aux réminiscences de la Première Guerre mondiale et de son horreur dans la mémoire familiale du narrateur.

³⁴² Francine Dugast, «Le "Je me souviens" de Jean Rouaud», *Revue des lettres modernes* — «Écritures contemporaines I : mémoires du récit», 1998, n° 1349-55, p. 118.

³⁴³ Aucun texte retenu ici n'aurait pu être intégré au corpus des romans anti-résistancialistes, ce qui ne veut pas dire — tant s'en faut ! — que le roman mémoriel anti-résistancialiste n'existe pas. Henry Rouso consacre quelques pages du *Syndrome de Vichy* aux romans-témoignages écrits par des «enfants de la Collaboration», tels que *La guerre à neuf ans* (1971) de Pascal Jardin, *Les lauriers du lac de Constance* (1974) de Marie Chaix et *L'ombre d'un père* (1978) de Jean-Luc Maxence, qui ont tous «contribué [...], en dépit des oppositions légitimes, à réintégrer leurs parents dans la conscience collective» (Henry Rouso, *Le syndrome de Vichy*, *op. cit.*, p. 151). À ces quelques exemples, on pourrait ajouter des titres plus récents : *La guerre civile* (1986) de Michel Mohrt; *Le démon de l'oubli* (1987) de Michel del Castillo; *En avant, calme et droit* (1987) de François Nourissier; *L'ami de mon père* (2000), de Frédéric Vitoux. La liste, faut-il le préciser, n'est pas exhaustive.

³⁴⁴ Cf. Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, 217 p. et *Id.*, «La question primordiale», dans Jean Starobinski *et al.*, *Sur Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 63-93.

narrateur dans un *stalag*, s'inscrit dans une remise en question généralisée de la rationalité, du langage, de la culture humaniste, de l'engagement et de la notion de progrès. Dans la même optique, Dominique Viart remarque fort à propos que

Claude Simon déploie une critique radicale de nos élaborations conceptuelles, des mises en ordre illusoires de la pensée, des enthousiasmes idéologiques naïfs ou meurtriers, mais c'est au profit d'une attention plus fine envers l'homme, ses troubles et ses contradictions. Et cela est la véritable forme de son engagement³⁴⁵.

Le roman de Lydie Salvayre raconte de son côté les déboires actuels d'une jeune fille confrontée à la mémoire traumatique de sa mère, une femme peut-être folle qui superpose la culture télévisuelle de la fin du XX^e siècle à ses souvenirs des « années noires » et qui croit que « l'assise de toute choses s'est effondrée et [que] la Pitié est morte pour toujours » (CS, 24-25) en 1943. Quant au *Requiem pour l'Est*, il met en scène trois générations de Russes qui font respectivement, au moment de la guerre civile des années 20, de la Seconde Guerre mondiale et de la Guerre froide, l'expérience de l'horreur, de l'absurdité, ainsi que de la faillite des idéaux inévitablement récupérés et pervertis par les puissants.

Cependant, à la différence des romans résistancialistes ou des romans de la conscience inquiète, les points de vue sur l'être humain, la France, la guerre et la littérature qui sont défendus chez Simon, Semprun, Rouaud, Salvayre et Makine s'intègrent dans des œuvres romanesques qui ont la mémoire pour principal enjeu, raison pour laquelle il convient de parler, à leur propos, de romans mémoriels auto-réflexifs. Sans aller jusqu'à postuler qu'ils passent par l'esthétique afin de proposer de véritables études sociologiques³⁴⁶, il ne fait aucun doute que leurs textes travaillent tous l'idée fondamentale développée par Maurice Halbwachs³⁴⁷ dans *Les cadres*

³⁴⁵ Dominique Viart, *Une mémoire inquiète : La route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 250.

³⁴⁶ C'est par exemple le point de vue que Jacques Dubois adopte à l'endroit de Proust dans *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997, 205 p.

³⁴⁷ Il ne s'agit pas ici de postuler une intertextualité explicite. Aucun des romans n'évoque Halbwachs ou la notion de mémoire collective. Seulement, une approche similaire a été explorée par le

sociaux de la mémoire, selon laquelle celui qui se souvient part nécessairement

du présent, du système d'idées générales qui est toujours à [sa] portée, du langage et des points de repère adoptés par la société, c'est-à-dire de tous les moyens d'expression qu'elle met à [sa] disposition, et [il] les combin[e] de façon à retrouver soit tel détail, soit telle nuance des figures ou des événements passés, et, en général, de [ses] états de conscience d'autrefois³⁴⁸.

Pour Halbwachs comme pour les romanciers de la mémoire auto-réflexive, les différentes réactualisations du passé dépendent moins du passé lui-même ou des «états de conscience d'autrefois» dans leur insaisissable réalité objective que des configurations sociales qui exercent leur influence dans le contexte de l'énonciation. Ici et là, une représentation donnée du passé sert soit à établir ou à maintenir une communauté d'opinion, soit à manifester les points essentiels par lesquels se distinguent des représentations du passé qui ne se laissent pas (ré)intégrer dans une communauté d'opinion.

Selon le point de vue premier qu'ils adoptent, celui du transmetteur ou celui du récepteur, les romans mémoriels auto-réflexifs peuvent être séparés en deux catégories, ou plutôt en deux générations. Tandis que les romans de la première génération — ceux de Claude Simon et de Jorge Semprun — travaillent la remémoration de la guerre à partir du point de vue d'un témoin, le narrateur homodiégétique, qui interroge ses souvenirs et leur prégnance, qui cherche à les comprendre, à les fixer, puis à les transmettre par le biais de la parole et du récit, les romans de la seconde génération — ceux de Rouaud, Salvayre et Makine — adoptent la perspective de celui qui, sans avoir personnellement connu la guerre, reçoit plus ou moins problématiquement le récit mémoriel d'un témoin.

sociologue et par les romanciers à des années d'intervalle dans les genres du discours éminemment différents que l'un et que les autres pratiquaient. Il faut toutefois faire une exception pour Semprun. Si, dans *Le grand voyage*, il ne parle pas de Halbwachs dont il a été l'élève avant-guerre, il n'en va plus ainsi dans des œuvres plus tardives comme *L'écriture ou la vie* (1994) et *Le mort qu'il faut* (2001), où le narrateur évoque la mort tragique de son ancien professeur au camp de Buchenwald.

³⁴⁸ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 25.

Les problèmes de la forme et de l'écriture, de même que les enjeux littéraires et idéologiques à l'œuvre dans le roman de Claude Simon ont déjà été analysés par de nombreux critiques. *La route des Flandres* est non seulement l'un des textes les plus étudiés de la seconde moitié du XX^e siècle, mais aussi l'un de ceux qui ont suscité les commentaires les plus radicalement opposés au fil des esthétiques romanesques et des courants de pensée théoriques qui se sont succédé depuis les années 60. Alors qu'à l'époque où la constellation d'œuvres expérimentales regroupées sous l'appellation de «Nouveau roman» occupait une position centrale dans le champ littéraire de production restreinte et où la pensée universitaire était dominée par le structuralisme, le roman de Simon, et avec lui ceux de Sarraute, Robbe-Grillet, Butor et Pinget étaient analysés comme autant d'«aventures de l'écriture»³⁴⁹, comme des formes textuelles qui se référaient exclusivement à elles-mêmes et à leur propre logique immanente. Au cours des années 80, alors que le structuralisme est progressivement mis en cause et que des écrivains-phares comme Claude Simon avec *Les Géorgiques* (1981), mais aussi Philippe Sollers avec *Femmes* (1983), Nathalie Sarraute avec *Enfance* (1983), Marguerite Duras avec *L'amant* (1984) pratiquent une forme moins déroutante du récit et abordent une matière résolument autobiographique³⁵⁰, des critiques tels que Lucien Dällenbach, Dominique Viart et Didier Alexandre³⁵¹, pour n'en citer que quelques-uns, ont étudié *La route des Flandres* à partir de la «question primordiale» que poserait le texte, de la mémoire de l'écriture simonienne, voire de la forme d'engagement littéraire que défendrait Claude Simon, de façon à saisir les rapports qui s'établissent, par l'intermédiaire du texte, entre le sujet de l'énonciation et le contenu référentiel (la défaite de 40, le *stalag*, la famille, les ancêtres) du roman. Ce faisant, les critiques les plus récents reprennent à leur compte les

³⁴⁹ L'expression célèbre est de Jean Ricardou.

³⁵⁰ À propos de cette transformation presque simultanée des formes littéraires et des approches théoriques qui s'est effectuée au tournant des années 80, à laquelle de nombreux articles ont déjà été consacrés, voir Dominique Viart, «Mémoires du récit : questions à la modernité», *Revue des lettres modernes* — «Écritures contemporaines I : mémoires du récit», 1998, n^{os} 1349-55, p. 3-27.

³⁵¹ Didier Alexandre, *Le magma et l'horizon : essai sur La route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Klincksieck, 1997, coll. «Bibliothèque contemporaine», 252 p.

descriptions que Claude Simon donna lui-même de son travail d'écrivain et de sa conception du roman au moment où il reçut le prix Nobel de littérature. En 1985, vingt-cinq ans après la publication de *La route des Flandres*, l'ancien «nouveau romancier» soutient que la seule vérité de son art se situe dans la tension qui s'installe, au moment d'écrire, entre la mouvance perpétuelle des images, des impressions simultanées qui habitent sa conscience et la linéarité, la fixité auxquelles le contraint forcément la langue :

Eh bien, lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser.

Et, tout de suite, un premier constat : c'est que l'on n'écrit ou ne décrit jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention³⁵².

Pour Simon, il ne s'agit pas plus dans *La route des Flandres* que dans *Histoire* (1967), *Les Géorgiques*, *L'acacia* (1989), *Le jardin des plantes* (1997) ou *Le tramway* (2001) de représenter des événements passés tels qu'ils seraient réellement survenus dans l'espoir d'en tirer quelque vérité sociale, historique ou philosophique, mais de laisser apparaître, à la manière de Proust, dans le présent le plus immédiat, toute la complexité d'un sujet énonciateur qui existe exclusivement par l'écriture et dans l'œuvre esthétiquement cohérente qui en résulte. De même, dans *Le grand voyage* et dans plusieurs des œuvres romanesques qui ont suivi, Jorge Semprun livre un témoignage de ses souvenirs de la déportation qu'il soumet à un processus de mise en fiction explicitement affiché. Avec une œuvre qui peut être intégrée à la veine de ce que Serge Doubrovsky nomme l'auto-fiction, Semprun explore la complexité du rapport qui s'établit entre les processus de

³⁵² Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 25. (L'auteur souligne.)

la mémoire et l'artifice littéraire destiné à rendre l'expérience traumatique de la déportation communicable.

Comment comprendre d'un point de vue socio-historique l'émergence de ce travail sur la forme destiné à rendre compte de la complexité du rapport qu'un individu peut entretenir avec ses souvenirs les plus marquants, la conscience du temps qui passe et la pratique de l'écriture ? Il apparaît en fait que la première génération des romanciers mémoriels commence à publier dans les premières années de la V^e République, au plus fort de ce que Henry Rouso nomme la période des «refoulements»³⁵³. Alors que, sur le plan national, le retour au pouvoir de l'«homme du 18 juin» et que l'adoption de nouvelles politiques en matière de commémoration³⁵⁴, précédés de peu par les premiers volumes des très césariens³⁵⁵ *Mémoires de guerre* (1954-1959), amorcent ce que Rouso nomme «la cristallisation définitive du mythe résistancialiste des années 1960»³⁵⁶, les romans de Simon et de Semprun dissèquent la prégnance traumatique des images de la guerre chez l'individu d'une manière qui mine d'emblée toute utilisation réconfortante du passé. Favorisées dans le champ littéraire de production restreinte par la montée, à partir du milieu des années cinquante, de ce que Nathalie Sarraute appelle «l'ère du soupçon» et par le prestige grandissant des expérimentations menées par les «nouveaux romanciers» afin de dépasser et de dénoncer l'idéologie bourgeoise toujours défendue, selon eux, par l'esthétique réaliste et l'illusion référentielle, des œuvres comme *La route des Flandres* et *Le grand voyage* travaillent sur des mémoires mouvantes et marginales — marginales parce que mouvantes —, en

³⁵³ Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, op. cit., p. 77-117.

³⁵⁴ Rouso rappelle par exemple que le 11 avril 1959, De Gaulle supprime la commémoration du 8 mai, laquelle ne sera désormais plus un jour férié, tandis qu'il donne un éclat particulier à la célébration du 18 juin. (*Ibid.*, p. 90.)

³⁵⁵ Rappelons que, dans *Poétique du récit de guerre*, Jan Kaempfer établit une distinction entre récit classique ou «césarien», dans lequel l'énonciateur adopte un point de vue du stratège qui maîtrise le déroulement des événements, et le récit moderne ou «lucanien», dans lequel est adopté le point de vue pathétique de celui qui est plongé dans le chaos des batailles.

³⁵⁶ Henry Rouso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 89.

constante réélaboration, aux prises avec des oublis, des refoulements, des télescopages, des retours sur soi, des interprétations et des réinterprétations obsessives. De pareils textes entrent en conflit avec le récit mémoriel dominant; ils annoncent avec quelques années d'avance les contestations du discours autoritaire gaulliste lancées en 1968 et la prochaine étape de la remémoration nationale des «années noires», celle que Rousso appelle le «miroir brisé»³⁵⁷.

À première vue, il n'en va plus du tout ainsi avec les romans mémoriels de la seconde génération, qui adoptent le point de vue de personnages trop jeunes pour avoir personnellement connu la guerre, mais néanmoins confrontés à la mémoire de l'événement par des images et des récits transmis. Alors que les premiers romans de ce type parus en France³⁵⁸ jouent, dans le contexte social de leur parution, un rôle de catalyseur qui contribue à amorcer le passage de l'époque des «refoulements» vers celle du «miroir brisé», le genre connaît un succès grandissant à la fin des années 80, lorsque la «mémoire» devient une notion clé, non seulement dans le discours des journalistes et des politiciens, mais aussi dans les travaux de nombreux chercheurs en sciences humaines. Dès avant la chute du mur de Berlin, qui emporte avec lui les dernières croyances en un sens de l'Histoire et en une possible eschatologie de l'humanité³⁵⁹, des sociologues comme Gérard Namer et Michael Pollak, des historiens comme Pierre Nora et Jacques Le Goff, des anthropologues comme Joel Candau, des philosophes comme Paul Ricœur, sans oublier des littéraires comme Régine Robin, Tzvetan Todorov et Jean-Yves Tadié ont tous publié des ouvrages dans lesquels étaient analysées les modalités par lesquelles les individus et les

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 118-154.

³⁵⁸ À ma connaissance, ce sont *La place de l'étoile* (1968) et *Les boulevards de ceinture* (1972) de Patrick Modiano, consacrés, dans le premier cas, aux délires d'un Juif né après-guerre — Raphaël Schlemilovitch — si obsédé par les images de l'Occupation qu'il s'y projette littéralement et, dans le second, à la recherche d'un père par un fils — Serge Alexandre — qui amène ce dernier à remonter «le fil des années et revivre d'une façon hallucinatoire une époque qui pourrait être l'Occupation» (Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 7).

³⁵⁹ Cf. Marc Angenot, *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Trait d'union, 2001, 176 p.

groupes sont amenés à appréhender, puis à donner rétrospectivement un sens à leur passé. Semblable prolifération n'est pas sans révéler un type particulier d'approche que privilégie la société contemporaine dans sa tentative de se comprendre et de se représenter elle-même : au moment où l'idéologie néo-libérale clame triomphalement la «fin des idéologies», où pratiquement aucun sens ne peut être appréhendé par l'évocation d'une transformation future du monde anticipée à plus ou moins long terme, seul subsiste le travail mené sur la connaissance et la compréhension du souvenir³⁶⁰. Si l'on ajoute que, dans le cadre d'un «devoir de mémoire» éminemment valorisé parce que destiné à prémunir la société contre un éventuel retour de l'incarnation historique et entéléchie du mal que fut le totalitarisme nazi, une part considérable du discours mémoriel en France s'intéresse à la Seconde Guerre mondiale à travers une multiplicité d'études historiques, de commémorations et de procès retentissants, il semble pour le moins que les textes de Rouaud, Salvayre et Makine s'accordent avec l'air du temps.

Ce que Dominique Viart note à propos de la situation contemporaine du récit convient parfaitement au roman mémoriel de seconde génération. D'une part, avec *Des hommes illustres*, *La compagnie des spectres* et *Requiem pour l'Est*, «la prise en charge d'une mémoire pressante impose le recours au récit pour se mettre en forme (récits de mémoire)» et, d'autre part, «le désarroi d'une période en mal de références pousse les écrivains à chercher à partir des récits reçus à édifier quelque chose comme un état présent de notre savoir et de notre situation (mémoire de récits)³⁶¹.» À partir d'une situation dont pratiquement rien n'est dit, qui ne signifie rien dans le cadre du roman, sinon qu'elle survient après-coup, qu'elle procède des événements racontés, le narrateur de Rouaud, alter-ego de l'auteur, propose un récit de deuil consacré simultanément à la mémoire de son père mort

³⁶⁰ Les dernières années ont montré que cette «fin des idéologies» était un leurre. Pour s'en convaincre, il suffit de prendre en compte la vision de l'Histoire et du monde propagée aux Etats-Unis et dans le reste de l'Occident depuis les attentats du 11 septembre 2001, les guerres au Moyen-Orient qui ont suivi et la promesse d'une future libération mondiale qui a été faite par le président Georges W. Bush lors de son discours d'assermentation de janvier 2005.

³⁶¹ Dominique Viart, *art. cit.*, p. 7.

d'une crise cardiaque dans les années 60 et à la Bretagne ancestrale, disparue dans les mêmes années à la suite des modernisations agraires qui ont modifié ses paysages et la vie de ses habitants. À la manière de Marguerite Yourcenar, qui utilise archives, récits, souvenirs personnels et imagination dans ses chroniques familiales et autobiographiques³⁶², les magnificences perdues du père et du pays sont en partie restituées ici par l'évocation mi-historique mi-romanesque d'événements survenus au cours des «années noires» (HI, 115-174). Proche du narrateur de Rouaud, le héros de *Requiem pour l'Est* reconstitue à partir de récits, d'archives et d'imagination les épreuves que son père, combattant soviétique, a traversées pendant la Seconde Guerre mondiale. Par l'entremise de son récit, il cherche à résister au contexte occidental actuel dans lequel l'importance du rôle joué par l'URSS dans le conflit tend à être minimisée au profit de ce qui a été accompli par les Américains. De son côté, la narratrice de *La compagnie des spectres* ne cherche pas à reconstituer un passé fuyant, mais plutôt à prendre de la distance en face d'un passé par trop présent. Alors qu'elle mène une vie léthargique en huis-clos avec sa mère qui prend tous les individus du monde extérieur pour des envoyés de Darnand, il lui faut gérer simultanément la mémoire létale de la guerre et les lois non moins létales du monde contemporain au moment où survient l'un de ces «envoyés», un huissier venu chez elle pour effectuer un inventaire de saisie.

Aux moments de leurs parutions respectives, dans la phase remémorative qui débute dès 1974 et que Roussio nomme «l'obsession»³⁶³, les trois romans travaillent sur un ensemble de préoccupations qui excèdent largement la sphère littéraire. Mais cette inscription des romans dans une conjoncture mémorielle nationale n'implique pas forcément qu'il y ait une homologation idéologique entre eux et les mémoires collectives dominantes de la fin du vingtième siècle. Au contraire, de même que dans les trois autres

³⁶² Cf. Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977) et *Quoi? L'éternité* (1988) qui forment le triptyque inachevé *Le Labyrinthe du monde*.

³⁶³ Henry Roussio, *Le Syndrome de Vichy*, op. cit., p. 155-248.

types de mémoires romanesques de la guerre qui ont été diffusées entre 1945 et nos jours, le recours au roman, l'élaboration d'une forme narrative originale et le passage par la fiction sous-tendent une reprise subversive de ce qui est dit ailleurs, non seulement afin de se jouer ironiquement des *a priori* idéologiques qui tendent à s'imposer dans le discours social, mais aussi de travailler sur une mémoire encore en chantier, sur une position discursive et cognitive encore difficile à établir. Avec les textes de Rouaud, de Salvayre et de Makine, comme auparavant avec ceux de Simon et de Semprun, il s'agit, en posant les premiers fondements d'une manière autre de concevoir la guerre et la présence obsédante du mémoriel, de critiquer la façon avec laquelle la société contemporaine se donne (ou se refuse) les moyens de réfléchir sur son propre passé et de repenser le sens (ou le non-sens) que la présence proliférante de la mémoire donne actuellement à la Seconde Guerre mondiale et aux différents contextes de la remémoration.

II. Confusions

Les romans mémoriels auto-réflexifs produisent ce que Régine Robin appelle «une mémoire sociale discontinuiste³⁶⁴.» *La route des Flandres*, *Le grand voyage*, *Des hommes illustres*, *La compagnie des spectres* et *Requiem pour l'Est* «tissent et détissent³⁶⁵» des traces disparates, des fragments de récits, des souvenirs déliés, des manques et des trop-pleins dont ils conservent au moins en partie les ouvertures et les discontinuités. Par les stratégies d'écriture qu'ils développent, Simon, Semprun, Rouaud, Salvayre et Makine dépeignent de quelles manières l'acte de remémoration tend à brouiller les événements passés et leurs cadres spatio-temporels. De façon tantôt littérale, tantôt symbolique, ils mettent explicitement en scène l'activité de la mémoire, qui bricole à partir d'une matière malléable et de restes hétérogènes. Travaillant sur le souvenir de la guerre, leurs romans figurent et critiquent dans un même souffle une mémoire consciente d'elle-même qui reste, aux antipodes de l'objectivité historique, la seule vérité du passé appréhensible par celui ou celle qui se souvient.

A. Plasticités temporelles

Les romanciers de la mémoire auto-réflexive élaborent un traitement du temps romanesque capable d'établir des passages immédiats et constants entre le moment de la remémoration et les moments remémorés. Afin de mettre en scène la présence du passé, ils brisent la chronologie

³⁶⁴ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 60.

³⁶⁵ Le «tissage» et le «détissage» forment le leitmotiv, inspiré des travaux de Walter Benjamin sur l'histoire et les traces du passé, qui revient tout au long de *La mémoire saturée*.

linéaire du temps de l'histoire pour en refondre à leur façon les fragments dans l'unité d'une mémoire et d'un acte énonciatif.

Dans *La route des Flandres*, un énonciateur nommé Georges, qui est situé plusieurs années après-guerre³⁶⁶, se perd lui-même dans l'entremêlement des espaces-temps — faits et gestes d'un ancêtre du XVIII^e siècle, enfance, départ pour la guerre, défaite sur la «route des Flandres» en 1940, emprisonnement, évasion, faits et gestes de la femme désirée avant la guerre et pendant l'emprisonnement, rencontre de cette femme, nuit d'amour avec elle — à laquelle le confronte la simultanéité des réminiscences, des fantasmes et des motifs d'interrogation qui le hantent. Le passage d'un moment à l'autre ne s'effectue pas en fonction de la chronologie ou d'une quelconque causalité, mais le plus souvent selon un principe d'association métaphorique qui est en partie repris des techniques du monologue intérieur développées, entre autres, par Virginia Woolf, James Joyce et William Faulkner afin de représenter littérairement le courant de conscience³⁶⁷. Par exemple, la description de son corps et de celui de Corinne à la fin de la relation sexuelle qui les a unis conduit le narrateur à décrire un autre enchevêtrement des corps — celui des prisonniers français déportés vers le stalag — dans lequel il s'est trouvé auparavant, sans qu'il soit possible de déterminer avec précision à quel point du récit s'effectue le passage de la femme et de la chambre à coucher vers le camarade d'infortune et le wagon à bestiaux :

³⁶⁶ Dans *La route des Flandres*, le moment de l'énonciation pourrait être la nuit d'amour passée avec Corinne, épisode le plus récent de la vie de Georges qui est explicitement évoqué dans le roman. Mais le temps de l'énonciation pourrait aussi se situer beaucoup plus tard, alors que Georges se remémore la nuit d'amour au cours de laquelle il s'est souvenu de tout le reste. Aucune indication dans le texte volontairement ouvert de Simon ne permet de choisir, ce pourquoi il faut donner raison à Dominique Viart : «En fait un narrateur — que l'usage de la première personne nous incite à confondre avec le narrateur de ces récits enchâssés — (se) raconte qu'il racontait à Corinne qu'il racontait à Blum..., etc. Et la position ultime de ce narrateur, nous n'en savons rien. Ce qui peut être relativement indifférent dans un autre roman, devient plus troublant dans un récit de remémoration, *a fortiori* si celui-ci recourt de façon aussi importante au participe présent dont l'effet est d'actualiser les images mentales. L'éclosion d'autres présents (mentaux) dans le présent (effectif) a complètement effacé celui-ci, le narrateur est arraché à son ici-maintenant par son acte narratif» (Dominique Viart, *op. cit.*, p. 80).

³⁶⁷ Pour une analyse détaillée du monologue intérieur et du courant de conscience (*stream of consciousness*) dans le roman, voir Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 245-300.

sourds tous les deux tombés inanimés sur le côté mes bras l'enserrant se croisant sur son ventre sentant contre moi ses reins couverts de sueur les mêmes coups sourds le même bélier nous ébranlant tous deux comme un animal *allant et venant cognant allant et venant violemment dans sa cage puis peu à peu je commençai à voir de nouveau, distinguer le rectangle de la fenêtre ouverte et le ciel plus clair et une étoile puis une autre et une autre encore, diamantines froides immobiles tandis que respirant péniblement j'essayais de dégager une de mes jambes prise sous le poids de nos membres emmêlés nous étions comme une bête apocalyptique à plusieurs têtes plusieurs membres gisant dans le noir*, je dis Quelle heure peut-il être ? et lui Qu'est ce que ça peut faire qu'est ce que tu attends Le jour ? qu'est-ce que ça changera Tu as tellement envie de voir nos sales gueules ? (RF, 276; je souligne).

Toute une partie de l'extrait, placée par moi en italiques, se réfère simultanément aux deux espaces-temps qu'elle fond au niveau de la conscience mise en scène.

Outre ce principe associatif, qui est au centre de l'esthétique romanesque de Simon, le passage permet d'analyser une autre caractéristique capitale du traitement que l'auteur de *La route des Flandres* réserve au temps romanesque. Presque tous les critiques de ce roman ont relevé et abondamment analysé le recours constant au participe présent qui est certainement l'une des spécificités les plus remarquables du style de Simon. Temps le plus statique et le plus indéterminé de la conjugaison, le participe présent vide les actions représentées d'une situation temporelle précise par rapport à celui qui se les remémore et qui les narre. Dans le flux de la phrase, les événements évoqués par le recours à ce temps sont nivelés. Ils paraissent tous sur le même plan, dans une fixité et une immédiateté identiques. La conjugaison au participe présent les préserve d'une interrelation dynamique qui aurait pour effet de les situer les uns par rapport aux autres en les plaçant à la fois dans une séquence causale et sur un axe temporel clairement circonscrit. Subsiste la seule relation syntaxique de juxtaposition, qui ouvre la voie à tous les passages, à toutes les équivalences entre situations passées, présentes, futures ou imaginées, et qui, dans le passage cité ci-dessus, permet de lier les verbes «allant»,

«venant» et «cognant» aux événements fort différents qui sont survenus lors d'un voyage atroce et d'un coït consommé plusieurs années plus tard.

Le nivellement des temporalités est encore renforcé, chez Simon, par l'utilisation non-conventionnelle de marqueurs temporels tels que «à présent», «et alors» ou «et maintenant». Loin de toujours situer les moments auxquels ils se rapportent dans le présent de l'énonciation ou à la suite des moments qui les ont précédés dans le déroulement chronologique de l'histoire racontée, de tels marqueurs indiquent l'émergence du moment en question dans l'immédiateté de la remémoration. L'événement introduit dans le récit à l'aide de la formule «et maintenant» ne suit pas immédiatement l'événement qui l'a précédé dans la réalité des faits, mais celui qui l'a précédé dans le courant de souvenirs qui constitue le discours du narrateur. Tels qu'ils se succèdent dans le roman, les différents temps révolus se situent tous «maintenant», c'est-à-dire dans le présent de leur évocation. Au début du roman, Georges quitte soudainement la description directe de son capitaine Reixach, mort au cours de la Débâcle, pour rapporter une conversation à propos de cette mort qu'il eut avec Blum dans le wagon à bestiaux — remarquons l'effet de distorsion obtenu ici par la juxtaposition de l'adverbe «maintenant» et d'un verbe au plus-que-parfait : «"Ouais!..." fit Blum (maintenant nous étions couchés dans le noir c'est-à-dire imbriqués entassés au point de ne pas pouvoir bouger [...])» (*RF*, 19). À l'encontre de l'écoulement du temps dit objectif, deux événements distants de plusieurs mois mais liés sur le plan thématique sont réunis dans le présent du souvenir. Ici, et tout au long du roman, Georges se souvient non seulement de la mort de Reixach sur le champ de bataille, mais des autres moments au cours desquels il s'est remémoré cette mort, de sorte que, en plus de perdre sa situation claire sur l'axe temporel, l'événement perd son unicité : il se fragmente dans la multiplicité des points de vue qui ont été adoptés et des hypothèses qui ont successivement été posées à son propos.

Jorge Semprun propose pour sa part une représentation romanesque de la guerre dans laquelle ce sont à la fois le temps de l'écriture et le temps du récit — les deux dernières nuits et la dernière journée du «voyage» vers

Buchenwald de Gérard et du «gars de Semur» — qui s'ouvrent sur d'autres moments situés avant ou après la déportation. À la différence du roman de Simon, deux moments sont intimement mêlés et privilégiés par rapport aux autres sur le plan narratif. Dès l'incipit, le temps de l'écriture et le temps du «voyage» sont confondus par l'usage du présent de l'indicatif qui peut être considéré, mais pas forcément, comme un présent historique : «Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. Les jours, les nuits. Je fais un effort et j'essaie de compter les jours, de compter les nuits. Ça m'aidera peut-être à y voir plus clair» (GV, 11). Le temps de la conjugaison laisse d'abord entendre que le narrateur homodiégétique se situe dans le wagon où il monologue intérieurement. L'impression est ensuite renforcée par des phrases qui situent clairement l'acte d'énonciation dans le contexte décrit : «Nous avançons vers la quatrième nuit, le cinquième jour» (GV, 11), «Je pourrais mourir maintenant, debout dans le wagon bourré de futurs cadavres» (GV, 14). Des considérations sur le futur de Gérard introduites quelques pages plus loin par une conjugaison au futur de l'indicatif complexifient cependant la donne. À propos de son camarade Julien dont il apprendra la mort beaucoup plus tard et à propos du «gars de Semur» auquel il s'adresse mentalement, le narrateur (se) dit par exemple : «Je ne pourrai pas te raconter comment Julien est mort, je ne le sais pas encore et tu seras mort avant la fin de ce voyage» (GV, 18). Alors que les conjugaisons font encore coïncider temps de l'énonciation et temps du récit, le savoir dont dispose le narrateur excède celui dont peut en toute logique disposer le jeune homme déporté, ce qui situe forcément le premier après-coup. Le passage confond deux temps, ceux de la déportation et de la remémoration, tout en parvenant à établir et à conserver entre eux une distinction claire.

Le texte plaque le point de vue du narrateur sur celui du déporté, sans nier pour autant la distance qui les sépare et les changements que le temps a fait subir à celui qui se souvient. Plus loin, lorsque Gérard cherche à préciser le sentiment d'exclusion par rapport au commun des hommes qui s'est emparé de lui pour la première fois au moment où lui et les autres ont passé dans la vallée de la Moselle, il constate par exemple qu'il lui est

impossible de parler de ce premier état de l'impression sans tenir compte de ses développements futurs. Si, par le recours au présent de l'indicatif, le narrateur décrit l'impression de revivre le passé dans la plus parfaite immédiateté, il n'en demeure pas moins que, pour lui, la sensation remémorée ne se sépare jamais de celles qui l'ont précédée et suivie. Ici, les temps de la conjugaison changent; ils ramènent clairement le point de vue de l'énonciateur à une position rétrospective. Le point à partir duquel l'impression est décrite se trouve maintenant dans un présent situé beaucoup plus tard, tandis que cette impression, toujours ressentie, trouve son origine dans un événement passé :

De toute façon, quand je décris cette impression d'être dedans qui m'a saisi dans la vallée de la Moselle, devant ces promeneurs sur la route, je ne suis plus dans la vallée de la Moselle. Seize ans ont passé. Je ne peux plus m'en tenir à cet instant-là. D'autres instants sont venus se surajouter à celui-là, formant un tout avec cette sensation violente de tristesse physique qui m'a envahi dans la vallée de la Moselle (GV, 27).

Par un système verbal instable qui joue avec l'indétermination relative du présent de l'indicatif, accentuée ou réduite selon les épisodes et les effets recherchés, *Le grand voyage* décrit l'état d'un contexte actuel, celui de l'écriture, qui tend à se fondre, à se perdre lui-même, mais sans jamais y arriver totalement, dans les traces d'un temps autre, celui du «grand voyage», historiquement passé, mais présent à la mémoire.

Bien qu'il la simplifie quelque peu, François-Jean Authier définit correctement la particularité de l'écriture romanesque pratiquée par Semprun lorsqu'il écrit que

[l']énonciation originelle est constamment éclairée par des effets latéraux d'énonciation *a posteriori*. La voix du «je» dans l'espace diégétique entre en résonance avec son double ultérieur dans le présent de l'écriture, instaurant une sorte de téléologie à rebours. L'œuvre s'organise selon le va et vient commentatif entre la parole de celui qui n'est pas encore arrivé au camp et celle du rescapé qui colore l'avant par le savoir de l'après. En l'occurrence, le

pivot énonciatif est une structure verbale redondante qui construit une « narration antérieure » [...] ³⁶⁸.

Toutefois, le traitement particulier que Semprun réserve au temps narratif et à la figure du narrateur homodiégétique tendent, non pas à dédoubler le rescapé, mais plutôt à le démultiplier en lui faisant vivre, dans le solipsisme de sa conscience et de son témoignage, une relation dialogique à plusieurs voix avec le jeune homme qui fut déporté sous l'Occupation et avec nombre de ceux qu'il a été auparavant et par la suite, jusqu'au moment ultime où le texte est écrit. Dans le passage suivant, par exemple, le narrateur se projette dans la position du déporté, ce qui lui permet de niveler les temporalités, de les réunir et, ce faisant, de se disséminer lui-même dans la somme de ses expériences :

Je te raconterai cette histoire tout à l'heure, tu vas être content de savoir que la moto n'a pas été perdue. Nous l'avons menée jusqu'au maquis du « Tabou », sur les hauteurs de Larrey, entre Laignes et Châtillon. Mais je ne raconterai pas la mort de Julien, à quoi bon te raconter la mort de Julien ? De toute façon, je ne sais pas encore que Julien est mort. Julien n'est pas encore mort, il est sur la moto, avec moi, nous filons vers Laignes dans le soleil de l'automne [...]. Je ne te raconterai pas la mort de Julien, il y aurait trop de morts à raconter. Toi-même, tu seras mort avant la fin de ce voyage. Je ne pourrai pas te raconter comment Julien est mort, je ne le sais pas encore et tu seras mort avant la fin de ce voyage. Avant que l'on ne revienne de ce voyage (GV, 18).

Le narrateur imbrique ici, sans les hiérarchiser, plusieurs points de vue distincts qu'il a adoptés à différents moments de son existence. C'est de cette façon qu'il parle dans un même souffle : 1. de ce qui est survenu avant la déportation — l'épisode de sa vie de résistant dans lequel lui et Julien ont volé une moto à des Allemands, moment qui est à la fois présenté tel que peut se le remémorer le jeune homme de vingt ans en route pour le camp et tel que l'a vécu un peu avant le jeune homme qui n'a pas encore été déporté — ; 2. de ce qui surviendra « tout à l'heure » — le moment où il racontera le vol de la moto au « gars de Semur », moment qui est à la fois présenté tel que

³⁶⁸ François-Jean Authier, « Écume de mer et vent de printemps : *Le grand voyage* de la parole et de l'autofiction chez Jorge Semprun », *La Licorne* — « Les camps et la littérature », 1999, n° 51, p. 87.

le prévoit le héros avant de faire son récit et tel qu'il le connaîtra ensuite lorsqu'il aura vu le contentement que l'histoire apporte à son copain — ; 3. de ce qui sera connu un jour plus tard — la mort du «gars de Semur», toujours présentée à partir du point de vue du déporté bien que celui-ci n'ait encore aucun moyen de la prévoir — ; et 4. de ce qui sera connu plusieurs années après — le retour du voyage et la découverte du sort qui a été réservé à Julien. De même que chez Simon, la chaîne causale des événements est aplatie, refondue dans l'unité d'un présent exclusivement consacré à la remémoration, c'est-à-dire au «tissage» de liens à la fois émotifs et poétiques entre les fragments hétérogènes du passé.

En plus de cet amalgame des temps, les romans de Simon et de Semprun travaillent sur l'élasticité et la discontinuité internes des différents moments. Pour le narrateur de Semprun, par exemple, le souvenir des nuits et des jours passés dans un wagon à bestiaux en direction de Buchenwald est à la fois un instantané dont toutes les parties existent simultanément dans la plus parfaite immédiateté de la conscience et un flot intarissable dont la narration complète excéderait largement toute durée concevable :

[M]a mémoire parfaite de ce voyage, où il ne manque [...] pas un pli du paysage, pas un mot de ce qui a été dit, pas une seconde de ces longues nuits interminables; mémoire tellement accomplie que si je me consacrais à raconter ce voyage, dans ses détails et ses détours, je pourrais voir les gens autour de moi, qui auraient bien voulu commencer à m'écouter, ne fût-ce que par politesse, je pourrais les voir languir d'ennui et puis mourir, doucement s'affaïsser sur leurs sièges, s'enfonçant dans la mort comme dans l'eau à peine courante de mon récit, ou bien je les verrais sombrer dans une folie, peut-être furieuse, ne supportant plus l'horreur paisible de tous les détails et les détours, les allers, les retours, de ce long voyage d'il y a seize ans. Ici, bien entendu, je résume (GV, 236).

Cette impression d'une temporalité à la fois infiniment rétractée et infiniment dilatée qui saisit le narrateur après-coup est aussi présente sur le coup, chez le déporté qui réfléchit à sa situation, qui cherche sans y parvenir à retrouver un clair sentiment de la durée et à situer le moment exact dans lequel il se trouve. Lorsque le «gars de Semur» se plaint que la nuit en cours n'en finira pas, Gérard pense par exemple : «Je ne dirai pas au gars de Semur que

toutes les nuits finissent, car il en arrivera à me taper dessus. D'ailleurs, ce ne serait pas vrai. À ce moment précis, cette nuit, [*sic.*] n'en finira pas. À ce moment précis, cette quatrième nuit de voyage n'en finira pas» (GV, 86). Alors que le point de vue adopté sur un moment passé par le narrateur lie instantanéité et infinité, il n'en va pas autrement en ce qui concerne le rapport que le personnage entretient avec les différents moments qu'il vit. À un niveau comme à l'autre de l'expérience rapportée — la déportation vécue sur le coup et la déportation remémorée — le temps est vidé des points de repère et du clair sentiment de la durée qui permettent ordinairement de se situer. Dès la seconde phrase du roman, personnage et narrateur confondus essaient «de compter les jours, de compter les nuits», ce qui les aidera «peut-être à y voir plus clair» (GV, 11). Mais au contraire, la tentative de mesurer le temps échoue. Personnage et narrateur découvrent que la reconstruction d'un cadre temporel précis n'est plus à la portée de celui qui subit et de celui qui a subi l'expérience de la déportation : «J'ai des nuits en trop; des nuits à revendre» (GV, 11). Le désir de se resituer dans la durée les confronte tous les deux à la déperdition intérieure dans un temps inconsistant. À ce second niveau de jeu sur la malléabilité du temps, l'expérience du narrateur et celle du personnage continuent à se superposer et, dans une large mesure, à se confondre. Contre l'écoulement objectivement mesurable du temps dit scientifique, Semprun met en scène des durées vécues et remémorées de type bergsonien, impossibles à quantifier et à circonscrire précisément.

Chez Simon, la durée exacte des événements représentés, notamment celle du voyage en train qui conduit Georges et Blum vers le stalag, reste aussi immesurable pour le personnage plongé dans l'action que pour le narrateur : «cherchant à me rappeler depuis combien de temps nous étions dans ce train un jour et une nuit ou une nuit un jour et une nuit mais cela n'avait aucun sens le temps n'existe pas» (RF, 19). Mis en scène par l'entremise d'un focalisateur intradiégétique qui ne dispose pas des points de repère susceptibles de le rendre quantifiable, le temps de l'histoire est aussi élastique ici que chez Semprun. Dépourvu d'une réalité qui lui est propre, le cours des épisodes racontés dans *La route des Flandres* existe

exclusivement en fonction de la sensation qui peut à la fois le distendre et le réduire à l'infini. Dans le passage suivant, par exemple, le narrateur décrit un moment de la chevauchée de Georges, dans lequel celui-ci se remémore une conversation entre lui et son père qui est survenue avant le départ pour la guerre :

la longue théorie des chevaux en marche depuis toujours semblait-il : comme si son père n'avait jamais cessé de parler, Georges attrapant au passage un des chevaux et sautant dessus, comme s'il s'était simplement levé de son siège, avait enfourché une de ces ombres cheminant depuis la nuit des temps, le vieil homme continuant à parler à un fauteuil vide tandis qu'il s'éloignait, disparaissait, la voix solitaire s'obstinant, porteuse de mots inutiles et vides, luttant pied à pied contre cette chose fourmillesque qui remplissait la nuit d'automne, la noyait, la submergeait à la fin sous son majestueux et indifférent piétinement.

Ou bien peut-être n'avait-il fait que fermer les yeux et les rouvrir aussitôt, son cheval manquant de buter sur celui qui le précédait (RF, 35-36).

Dans la première phrase, qui termine par «indifférent piétinement», le narrateur délègue la focalisation au personnage pour faire coexister deux moments distincts de l'histoire et leur donner, à tous les deux, une apparence d'infinité. En plus de renforcer l'effet de fusion entre les temporalités hétérogènes, il apparaît clairement ici que le participe présent joue un rôle important dans l'effet de distension extrême qui affecte les durées représentées. Simon utilise non seulement ce temps pour atténuer les rapports de causalité entre les épisodes, mais aussi pour décomposer chacune des actions évoquées en une série d'étapes juxtaposées qui se succèdent dans l'obligatoire linéarité de la phrase³⁶⁹ mais dont l'enchaînement sur l'axe temporel est brouillé, de sorte que l'unité et que la cohérence de ces actions se relâchent. Dans le syntagme suivant : «comme si son père n'avait jamais cessé de parler, Georges attrapant au passage un des chevaux et sautant dessus, comme s'il s'était simplement levé de son siège, avait enfourché une de ces ombres cheminant depuis la nuit des

³⁶⁹ Dans l'un de ses derniers romans, *Le Jardin des Plantes*, Simon trouvera le moyen de contrevenir jusqu'à cette linéarité syntaxique en plaçant les énoncés et les paragraphes dans des colonnes verticales et obliques les unes à côté des autres, mise en page du roman qui accentue encore la simultanéité des moments présents à la conscience.

temps», trois participes présents confondent deux moments qui sont à la fois dépourvus de bornes et successifs. L'auteur annule la durée réelle des événements et aussi, en partie³⁷⁰, l'ordre logique de leur succession pour valoriser la simultanéité de toutes les images remémorées. Pour Georges, le père parle éternellement tandis que les chevaux ne commencent et ne finissent jamais de cheminer, et ce, même si le second moment se situe évidemment à la suite du premier. L'action d'enfourcher le cheval est de plus décomposée entre «attraper» et «sauter dessus», qui se succèdent dans l'ordre des mots et de la logique — un homme qui se lève de son siège ne peut sauter sur un cheval sans l'avoir préalablement attrapé d'une manière ou d'une autre —, mais qui paraissent simultanés sur le plan de la sémantique, c'est-à-dire dans la mémoire de l'énonciateur qui est l'objet véritable de cette représentation. De ce point de vue, la formule comparative-interprétative «comme si» place les éléments évoqués sur le plan d'une réalité impulsive étrangère à ce qu'un narrateur balzacien donnerait pour le déroulement objectif du temps au sein de la *fabula*. Dans la dernière partie du segment, les verbes au plus-que-parfait ont eux aussi pour fonction de mettre raison et mémoire sous tension : s'ils situent plus nettement les étapes de l'action dans un temps passé par rapport à celui de l'énonciation, ils répètent en revanche l'événement déjà décrit, ce qui accentue encore, cette fois-ci par ressassement, l'impression d'une infinie délitescence de la durée. Puis, au début de la phrase suivante, celle qui commence avec «Ou bien peut-être n'avait-il fait que fermer les yeux», personnage et narrateur ramassent l'ensemble de ce qui vient d'être décrit dans l'instantanéité d'un clignement d'œil. Le souvenir de la conversation et la déperdition intérieure dans la durée évanescence de la chevauchée coexistent dans la conscience du personnage comme deux infinis entremêlés et, au même moment, comme un seul et même instantané, un *flash* qui est peut-être³⁷¹ survenu

³⁷⁰ Les critiques ont beaucoup parlé, avec raison, de la difficulté de l'écriture simonienne et de la déroute dans laquelle elle plonge le lecteur. Il faudrait cependant nuancer : Simon s'assure en fait que, entre les différents temps, espaces, énonciateurs et personnages évoqués, il soit toujours possible de retrouver ou de reconstituer des points de repère, souvent atténués, mais presque jamais totalement absents.

³⁷¹ La formule «ou bien» marque une hésitation sur ce point.

dans la conscience du personnage au moment de la chevauchée et qui demeure ensuite présent à la conscience du narrateur aux prises avec ses souvenirs. Un seul et même épisode, remémoration d'un moment de remémoration, existe ainsi simultanément sous différents formats et produit, tout aussi simultanément, des impressions de durée diamétralement opposées³⁷².

Dans un passage d'à peine quelques lignes, Georges décrit trois fois la même chevauchée sans début ni commencement précis, qu'il situe dans une immédiateté intemporelle et à laquelle il donne des dimensions infinies avant de la resituer dans le passé et de la ramener à une taille infinitésimale. Comme dans une pièce musicale, chacune des variations à la fois successives et superposées qui sont créées à partir du motif initial accentue l'une des potentialités de ce motif au détriment relatif des autres. Présent tout au long du roman, ce principe de répétition-variation qui organise ici la microstructure des syntagmes et leur enchaînement détermine aussi la macrostructure du roman. Les critiques de *La route des Flandres* ont tous relevé que les mêmes scènes, notamment celle de la mort du capitaine de Reixach qui tire son épée et celle de l'enfoncement d'un cadavre de cheval dans la boue, reviennent tout au long du roman, à chaque fois éclairées sous un angle différent et suscitant de nouvelles interrogations. Le roman dans son entier travaille et retravaille les mêmes durées. Dans la seule et unique forme de progression qui lui est conservée — celle qui conduit du début à la fin du texte —, le temps romanesque se malaxe sempiternellement lui-même, allant aussi bien à l'encontre du temps chronologiquement structuré

³⁷² Simon travaille à plusieurs reprises dans *La route des Flandres* sur la mise en scène d'un temps remémoré à la fois infiniment bref et infiniment prolongé. Le narrateur s'exprime le plus explicitement et le plus longuement sur cette impression dans le passage où il évoque l'expérience du coït lors de la nuit passée avec Corinne : «[T]outes les rivières se mettant à couler en sens inverse remontant vers leurs sources, comme si nous avions un instant été vidés tout entiers comme si notre vie tout entière s'était précipitée avec un bruit de cataracte vers et hors de nos ventres s'arrachant s'extirpant de nous de moi de ma solitude se libérant s'élançant au dehors se répandant jaillissant sans fin nous inondant l'un l'autre comme s'il n'y avait pas de fin comme s'il ne devait plus jamais y avoir de fin (mais ce n'était pas vrai : un instant seulement, ivres croyant que c'était toujours, mais un instant seulement en réalité [...])» (RF, 250). Remarquons que, dans ce passage, le narrateur établit une distinction entre la «croyance» et la «vérité», autre preuve que son discours n'est pas toujours aussi déroutant qu'il le paraît d'emblée.

de l'Histoire ou du récit réaliste traditionnel que de la croyance en un souvenir des événements passés qui puisse être à la fois juste et immuable.

L'écriture et la structure temporelle du deuxième roman de Rouaud sont plus classiques que celles du *Grand voyage* et de *La route des Flandres*. *Des hommes illustres* n'en travaille pas moins lui aussi sur quelques formes de contacts immédiats entre les différentes temporalités représentées. À la toute fin du texte, dans la dernière phrase qui décrit le bombardement de Nantes par l'aviation alliée en 1943, le narrateur lie temps représenté et temps de l'énonciation en s'adressant directement à sa mère alors jeune-fille :

[Ô] maman, suis bien ton cousin, il est de Nantes et connaît les abris, ne demeure pas prostrée d'effroi sur le trottoir au milieu de ce déluge de pierres de feu, il faut que tu sois bien en vie et aussi ravissante quand tu vas, c'est pour bientôt, sceller un pacte d'amour avec le grand jeune homme recherché qui joue sa vie dans les parages (HI, 171).

Lieu ultime qui clôture la signification du texte, l'excipit met en scène la projection du narrateur dans un temps qui précède sa venue au monde. Cette adresse finale à un être du passé pourrait laisser croire que le roman progresse vers le fantasme d'une présence immédiate de l'actuel dans le révolu et que le narrateur cherche au bout du compte à s'intégrer à l'histoire qu'il raconte afin d'y jouer un rôle. Mais, à l'encontre de cette lecture et à la différence des confusions temporelles orchestrées par Simon et Semprun, il importe de noter que cette entrée apparente du présent dans le passé n'entame aucunement la distance infranchissable qui sépare les deux moments. Le narrateur représente l'histoire de sa famille qu'il prie littéralement de demeurer ce qu'elle a été. La présence du vocatif «ô» au début de l'extrait cité place le syntagme sur le plan d'une invocation, où un énonciateur donné implore une instance transcendante ou un être supérieur et inaccessible. Plutôt que de réduire la distance entre le narrateur et celle à qui il s'adresse, ce mode d'interpellation l'accroît au maximum, de sorte que la jeune Anne et que le bombardement sont situés au-delà de toute véritable présence ou intervention actuelle. Le positionnement fictif de

l'énonciation dans le temps du récit et l'utilisation de la conjugaison au futur de l'indicatif pour décrire les événements qui suivront la fuite sous les bombes placent ensuite les fiançailles d'Anne et de Joseph parmi les étapes successives d'un devenir inéluctable. Le pèlerinage de Nantes apparaît ainsi comme un épisode génératif, dont le rôle dans une chaîne causale et mécanique d'événements n'est plus atténué, mais renforcé. C'est parce que la mère suit le cousin qu'elle survit au bombardement, puis qu'elle fonde une famille avec Joseph, qu'elle donne naissance au narrateur et que, ultimement, *Des hommes illustres* paraît. Soutenu par les nombreuses références à la religiosité de la population bretonne qui parsèment les deux parties du roman et par l'isotopie religieuse convoquée au début de la longue phrase qui décrit le bombardement³⁷³, cet événement s'inscrit dans un ordonnancement à la fois transcendant et bénéfique, puisqu'il laissera Anne propulser «vers la lumière» la communauté de ses enfants «glorieux» (*HI*, 173). Ramenant le cosmique aux proportions de la communauté familiale avec le décalage légèrement ironique qui caractérise sa posture énonciative, le narrateur chante le passé de ses parents sur un mode mythique : temps chaotique d'où sourd la communauté et le monde, le bombardement devient aussi le moment sinistre où s'accomplit une forme de rédemption grâce à laquelle cette même communauté peut assurer sa descendance, ce que montre le tout dernier segment de l'excipit : «— ouf, nous sommes sauvés» (*HI*, 174). À la différence de ceux qui sont élaborés dans *La route des Flandres* et *Le grand voyage*, le jeu sur le temps romanesque destiné à mettre en scène un acte de remémoration auto-conscient s'accorde ici avec la représentation d'une durée ordonnée, dont le sens téléologique est parfaitement appréhensible.

S'ils sont plus accentués dans l'excipit que partout ailleurs, les recours à la mémoire et à l'imaginaire de la guerre pour produire une image mythifiée

³⁷³ Debout sur un toit au début du bombardement, Joseph a le «visage tourné vers le ciel» (*HI*, 168); les avions libérateurs se trouvent dans un «bain bleu d'empyrée» (*HI*, 168); l'ombre qu'ils projettent relie le ciel à la terre «par une curieuse échelle de Jacob» (*HI*, 168); la première vague d'explosions fait perdre ses «mitres» (*HI*, 168) à une cheminée; les conduites de gaz arrachées qui crachent des flammes dans les rues sont comparées à «l'enfer souterrain [joignant] ses forces maléfiques à la fureur céleste» (*HI*, 170).

de la famille et de la petite communauté bretonne de Random se retrouvent aussi à plusieurs reprises dans la première partie du roman. L'incipit décrit par exemple un épisode où Joseph monte sur «le toit en taule de la remise» afin de préserver sa maison d'éventuels dégâts causés par les tempêtes de la «mauvaise saison» (*HI*, 9) qui, interrompant le courant électrique, donnent au bourg un côté «Londres pendant le blitz» et rappellent aux habitants «les récits des bombardements sur Nantes pendant la seconde guerre, quand on imposait à la population, tous feux éteints, de faire le mort» (*HI*, 10). De manière explicite, la scène préfigure sur le plan microscopique et anodin la scène similaire, mais véritablement apocalyptique, du bombardement qui survient à la toute fin du roman et au cours de laquelle Joseph monte à nouveau sur un toit. Par la suite, la guerre sert encore à quelques reprises de point de référence, de comparant hyperbolique qui permet, en rapprochant les époques, de lier petitesse et grandeur. Le narrateur décrit notamment le déroulement d'une «incessante guerre de mouvement [que Joseph] menait contre la routine et l'incapacité de la plupart à remettre en cause l'ordre des choses» (*HI*, 96). Il raconte aussi que son père, devenu commis voyageur, a affiché des cartes Michelin dans son bureau et que le dimanche, «comme un stratège à la veille de l'affrontement, il composait ses trajets futurs» (*HI*, 29). Puis il évoque, à propos de l'achat d'une nouvelle voiture par Joseph, «cette pacifique guerre des Deux-Roses que se livrent au début des années soixante les partisans de Peugeot et de Renault» (*HI*, 80).

Dans l'esthétique de Rouaud, la superposition entre la guerre, tout particulièrement celle de 1939-45, et les années 60 sert non seulement à exalter avec nostalgie ce que Pierre Michon appellerait les «vies minuscules³⁷⁴» des provinciaux de cette époque, mais il l'utilise aussi de façon à montrer que, au milieu des «trente glorieuses», sous un régime qui, selon lui, rationalise l'économie et détruit les petites communautés comme celle de Random, la guerre est sans doute le seul comparant qui permette à la fois de comprendre les bouleversements auxquels le monde est confronté et de donner un sens à la mort inattendue du père :

³⁷⁴ Cf. Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, 248 p.

D'ordinaire, il n'y a que la guerre pour redéfinir aussi violemment un paysage. L'histoire en signale bien une en ces années-là, mais de l'autre côté de la Méditerranée, dont l'écho ne nous parvenait qu'amoindri. L'onde de choc, à vingt ans de là, du dernier ébranlement mondial ? Ou alors, par un automatisme de ce siècle qui nous accoutumait à détruire, une sorte de conflit anonyme, diffus, clandestin, modèle pour temps de paix, et comptant même ses victimes, car somme toute il nous semblerait mieux comprendre si on attribuait à une guerre, fût-elle blanche, notre disparu de quarante et un ans (*HI*, 47-48).

À nouveau, la déstabilisation et les bouleversements liés à la guerre servent de points de repère. Ils permettent de situer et de comprendre les événements, catastrophiques ou non, qui frappent le narrateur, sa famille et la communauté de Random.

Cette dernière façon d'établir un rapprochement entre les temps est pratiquement la seule à laquelle recourt le narrateur de *Requiem pour l'Est*. Toutefois, la connexion entre les bouleversements de la Seconde Guerre mondiale, ceux qui les ont précédés et ceux qui les ont suivis est beaucoup plus étroite ici que dans le roman de Rouaud. Pour le narrateur homodiégétique du roman, un ancien agent secret soviétique qui traque des marchands d'armes sur tous les théâtres sanglants de la guerre froide et qui continue à les traquer en Europe et en Amérique après la chute du communisme, les conflits et les guerres survenus depuis 1945 ne sont pas comparables à la guerre mondiale. Ils en constituent plutôt le prolongement plus ou moins déguisé, comme le laisse entendre le héros au moment où il se souvient de ses premières années dans les services d'espionnage : « J'allais découvrir assez vite que c'étaient les grandes guerres qui avaient une fin, pas les petites qui n'étaient que leur prolongement en temps de paix... » (*RE*, 35). La frontière nette qui sépare guerre et après-guerre dans les autres romans s'estompe dans ce texte ; le monde dans lequel le héros de Makine évolue n'est pas seulement né de la Seconde Guerre mondiale comme le narrateur de Rouaud, il la perpétue sous une forme nouvelle. Les situations que le héros traverse répètent d'une manière presque identique celles qui sont survenues à son père dans les années 40, lesquelles répétaient déjà celles qui étaient survenues au grand-père dans les années

20. Sans fondre les différentes temporalités comme le font par exemple Simon et Semprun, le roman les rend implicitement indistinctes en racontant des épisodes similaires qui surviennent à chacun des trois personnages principaux à des années d'intervalle et en décrivant les réactions, elles aussi similaires, qu'ont eues ces personnages au moment où ces événements leur sont arrivés. Alors que, à l'époque de l'effondrement du bloc communiste, le narrateur ne «compre[n]d rien à l'époque qui se dérobo[e] déjà sous [ses] pieds» (*RE*, 27), son grand-père assiste à la mise en place du régime bolchevique en Russie avec une incompréhension non moins grande : «Nikolaï ne sentait plus cette confiance en la solidité des choses» (*RE*, 156), tandis que Pavel, combattant de l'Armée Rouge entre 1941 et 1945, comprend que la guerre dans laquelle il est plongé n'a pas de signification : «La guerre rendait tout ce qu'on pouvait dire ou penser d'elle à la fois vrai et faux, et dans chaque minute il y avait trop de mal et trop de bien mélangés pour pouvoir juger. On ne pouvait que se taire et regarder» (*RE*, 194). Les trois époques se rejoignent en inspirant une même méfiance envers les idéologies officielles et une même terreur en face des détenteurs du pouvoir. Le narrateur rapporte qu'après avoir compris où menait la guerre-civile et avoir déserté, son grand-père Nikolaï devait «éviter les Rouges dont il venait de quitter les troupes. Éviter les Blancs pour lesquels il restait un Rouge. Ne pas croiser des bandes armées dont la couleur variait au gré des pillages...» (*RE*, 136). De son côté, Pavel doit ne plus se souvenir, et surtout ne plus parler de la guerre qu'il a faite et qui ne concorde pas avec la version officielle des faits imposée par le régime stalinien dans l'immédiat après-guerre. Presque déporté pour avoir conservé un souvenir personnel de sa lutte contre l'Allemagne nazie, il parvient à fuir les autorités et découvre comme son père que la seule valeur de l'existence se trouve dans l'isolement, en dehors de toute organisation sociale :

Il s'étonnait en pensant que l'homme avait besoin de si peu pour vivre et être heureux. Et que dans le monde qu'ils avaient fui, ce peu se perdait dans les innombrables stupidités, dans les mensonges, dans les guerres, dans le désir d'arracher ce peu aux autres, dans la peur de n'avoir que ce peu... (*RE*, 248).

Quant au narrateur, il ne peut pas davantage que ses ancêtres adhérer à un régime dans lequel il lui faut pourtant vivre, et pour le compte duquel il doit lui-même commettre des horreurs : «Notre bras de fer avec les Américains s'enlisait dans la démagogie politique si souvent réécrite que nous en venions à soutenir un régime réputé conservateur tandis qu'ils misaient sur la victoire des révolutionnaires. Ces étiquettes ne disaient plus rien, la révolution signifiait l'accès aux puits de pétrole» (RE, 92). Dans le roman de Makine, le héros se rappelle l'histoire de son père et de son grand-père qui lui ont été contées, et c'est pour découvrir que, à travers les générations, les situations se répètent, en sorte que la croyance au progrès ou à quelque autre forme d'évolution n'est jamais que le produit d'une illusion.

À la différence de ce qui se passe dans les autres romans de la mémoire auto-réflexive, ce n'est pas la narratrice homodiégétique de *La compagnie des spectres* qui établit des passages entre le temps présent et celui de la guerre, mais un autre personnage. Rose Mélie, la mère de la narratrice, dérègle le temps romanesque en confondant les événements qui surviennent dans le temps du récit avec ceux auxquels elle a assisté sous l'Occupation. Elle prend successivement le huissier venu perquisitionner chez elle le «15 avril 1997» (CS, 11) pour un envoyé de «Darnand» (CS, 11), un «milico» (CS, 57), un «inspecteur» (CS, 62), un «juge» (CS, 110), un «nazi» (CS, 121), un «collègue» (CS, 122) du Dr. Donques qui la soigne et qui est lui-même tenu pour un membre de la milice; elle appelle «camp d'internement Sainte-Anne» l'hôpital Sainte-Anne où elle a été autrefois amenée par «des miliciens en blouse blanche» (CS, 169); elle explique les violences qui surviennent dans Paris et sa banlieue à la fin du vingtième siècle par les agissements des deux miliciens qui ont autrefois assassiné son frère aîné : «les jumeaux Jadre, s'alarm[e]-t-elle, ont poussé un Arabe dans la Seine, rien ne leur sert de leçon, c'est à désespérer, et pas plus tard qu'hier, les mêmes ont écrit de leur bave sur le mur de notre porte DEHORS LA ROUGE au vu et au su de tous» (CS, 164).

Dans *La route des Flandres*, *Le grand voyage*, *Des hommes illustres* et *Requiem pour l'Est*, les narrateurs élaborent non seulement, par

l'entremise de leurs récits mémoriels respectifs, des jeux sur les durées et des rapprochements entre les moments évoqués, mais ils mettent aussi en place un point de vue réflexif sur le travail de distorsion temporelle qu'ils accomplissent. Rien de tel ici. Rose mélange les temps sans jamais prendre de la distance par rapport aux dérapages qu'elle provoque. Le point de vue réflexif sur la confusion entre la guerre et la situation actuelle est délégué à une autre instance, Louisiane, ce qui a pour effet d'établir une relation beaucoup plus conflictuelle que dans les autres romans entre le travail de la mémoire et le regard critique qui est porté sur ce travail. Lorsqu'elle doit se défendre devant le huissier en expliquant les relations particulières que sa mère entretient avec le temps, la narratrice les présente comme un disfonctionnement, ce qui laisse entendre que, selon le point de vue prêté à celui qui est à la fois le représentant de la loi et l'homme de main du régime, elles peuvent être rejetées en bloc et que toute forme de pertinence peuvent leur être déniées :

Ma mère, qui a beaucoup souffert, habite synchroniquement le passé et le présent, car la douleur a cette étrange vertu, dis-je métaphysique en diable, qu'elle abolit le temps ou qu'elle le désordonne, cela dépend des cas. Son esprit intemporel opère d'incessantes navettes entre l'année 1943 et la nôtre, sans nul égard pour la chronologie officielle, c'est un symptôme, semble-t-il, très difficile à expurger. Et ceci la conduit à de continuelles et extravagantes méprises. Elle ne cesse d'établir des ressemblances entre les personnages qu'elle voit à la télévision et la bande à Putain, comme elle l'appelle, une bande de porcs qui sévit à tous les niveaux sous des déguisements divers (CS, 29-30).

À l'encontre de la «chronologie officielle», cadre de référence à partir duquel Louisiane tente d'établir une communauté d'opinion entre elle et maître Échinard, la mère commet tout au plus des «méprises» qui sont «extravagantes» et qui peuvent être considérées comme un «symptôme» potentiellement expurgeable.

De tous les romans analysés dans ce chapitre, aucun ne manifeste une hostilité plus grande envers une mémoire constamment réactivée de la guerre que celui de Salvayre. Par l'entremise de ses deux personnages

principaux, le roman ne propose pas seulement une confusion temporelle consciente d'elle-même, mais un affrontement entre deux manières incompatibles d'appréhender le temps : alors que, de son côté, la mère fusionne les temporalités, la narration de la fille suit fidèlement le déroulement chronologique des événements. Le récit de Louisiane débute *ex abrupto* peu après l'arrivée de maître Échinard. Il se poursuit avec la perquisition dans toutes les pièces de l'appartement et se termine alors que l'huissier est expulsé par les deux femmes. Les nombreuses analepses, pour la plupart introduites par la mère, ne provoquent pas simplement des décrochages explicatifs par rapport au premier niveau temporel, mais ils constituent aussi des événements qui surviennent dans la narration. Louisiane replace à la fois les différents moments auxquels sa mère se réfère dans leurs contextes historiques propres et chacune des confusions opérées entre passé et présent à l'endroit précis où elle advient dans le déroulement linéaire de la visite effectuée par le huissier. Louisiane tend de la sorte à s'approprier, à contrôler et, surtout, à désactiver les distorsions temporelles opérées par la mère.

Cependant, la tentative de contrôle des événements exercée par la fille est constamment menacée par les difficultés que la mémoire et que les agissements compulsifs de la mère posent à une narratrice qui entend respecter l'ordre de la chronologie. Cette tension, qui travaille tout le texte et qui donne au roman et au style de Salvayre une grande part de leur dynamisme, apparaît dès l'incipit. Dans la seconde partie de la première phrase, Louisiane décrit la première sortie de sa mère devant l'huissier :

[J]e vis la porte de la chambre s'ouvrir brusquement et ma mère apparaître dans sa chemise de nuit sale, ceinturée par cette affreuse banane dont elle ne se séparait jamais, pour le cas, disait-elle, où elle serait conduite manu militari en camp d'internement, je vis, disais-je, ma mère apparaître et lancer à l'homme de loi d'une voix effrayante C'est Darnand qui t'envoie ? (CS, 11).

La présence d'une «affreuse banane» inusitée pour celui ou celle qui ne connaît pas la mère conduit Louisiane à faire une digression explicative. Ayant perdu le fil de sa narration, il lui faut ensuite répéter ce qu'elle a déjà

dit («je vis, disais-je ...»). La narratrice subit l'influence du personnage qui tire la narration vers une forme de ressassement comparable à l'action exercée par la mémoire traumatique de la guerre³⁷⁵. La volonté de ramener les événements qui composent l'histoire dans une structure chronologique rigide est ici contrée par la mémoire qui agit avec les durées selon des lois qui lui sont propres. Encore plus explicitement que dans les romans analysés précédemment, le temps prend chez Salvayre l'apparence d'une matière malléable dont la forme dépend exclusivement de ce qu'en font les individus le plus souvent malgré eux.

B. Délitements des espaces et des décors romanesques

Par leurs traitements respectifs du temps, les romans de Simon, Semprun, Rouaud, Salvayre et Makine représentent le travail que la mémoire accomplit sur l'événement passé dans le contexte actuel de l'énonciation. En ce sens, ces œuvres s'inscrivent toutes dans la lignée du roman réaliste, dont chacune respecte les principes premiers, mais dont certaines (notamment celles de Simon et de Semprun) renouvellent les formes en situant la réalité du côté de la conscience perceptive plutôt que d'un monde extérieur censément connaissable dans son objectivité³⁷⁶. Cependant,

³⁷⁵ De ce point de vue, l'écriture de Salvayre se compare davantage à celle de Simon et de Semprun qu'à celle de Rouaud ou de Makine. En outre, il faut mentionner que, s'ils ne constituent pas à proprement parler une interruption dans la progression de l'histoire, les agissements répétitifs de la mère contraignent néanmoins la narratrice à décrire plusieurs fois de suite des scènes similaires, ce qui renforce encore davantage cet effet de ressassement. Au début du quatrième chapitre, par exemple, *Louisiane* décrit une nouvelle sortie de sa mère avec les mêmes formules et le même type de répétition que dans l'incipit : «J'en étais là de mes cogitations lorsque je vis ma mère dont la conduite n'obéissait plus qu'épisodiquement aux impératifs de la bienséance, lorsque je vis ma mère apparaître pour la troisième fois dans le même équipage : une chemise de nuit sale et son horrible sac banane accroché à la ceinture, et crier avec force, malgré la dose de neuroleptiques à rétamer un bœuf qu'elle venait d'ingurgiter./ C'est Darnand qui t'envoie ?» (CS, 27).

³⁷⁶ Pour accepter cette proposition, il faut délaissier la perspective sur le réalisme adoptée par Jacques Dubois qui arrête cette esthétique à Simenon (cf. *Les romanciers du réel*, op. cit.) pour adopter celle proposée par Henri Mitterand, selon qui «l'objectif du romancier moderne n'est [...] pas de tourner le dos à l'objet réel, mais d'élaborer des formes qui au contraire en révèlent totalement les richesses. En fait, la littérature française du XX^e siècle, de Proust à Le Clézio, en passant par Malraux, Céline, Giono, Genet, Butor, s'est construite moins sur le procès du réalisme que sur son expansion, son

comme l'ont notamment démontré les analyses que Bakhtine a consacrées aux chronotopes³⁷⁷, le temps romanesque ne fonctionne jamais en vase clos. Ici, les représentations de la mémoire et de son travail sont non seulement mises en scène de façon réaliste par le traitement de la durée, mais aussi, de façon plus symbolique, par un traitement complémentaire de l'espace.

Que ce soit par fusion ou effritement, l'atténuation des délimitations nettes qui distinguent les lieux et les éléments du décor les uns des autres occupe une place centrale du début à la fin de *La route des Flandres*. Le roman confond des moments, dans lesquels les composants de la mise en scène sont eux aussi confondus. Espaces, objets et personnages sont montrés dans un état de déséquilibre où ils tendent à se diluer les uns les autres dans un magma informe. Présent à tous les niveaux de l'écriture, ce mouvement fondamental de l'univers romanesque atteint son plus haut degré de visibilité dans les passages qui décrivent la défaite de 1940. Pour Georges qui se souvient, le capitaine de Reixach est mort sur son cheval

non pas en pleine retraite ou plutôt débâcle ou plutôt désastre au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit [...] était en train de se dépiauter se désagréger s'en aller en morceaux en eau en rien (RF, 16).

Le cheval sur lequel Reixach meurt, qui est, nous l'avons vu, le principal leitmotiv d'un roman axé sur la répétition et le ressassement, reproduit en miniature la liquéfaction généralisée du monde dont il figure l'inexorable progression. Au moment où le capitaine est abattu sur sa monture, le narrateur constate qu'il reste d'abord en place,

comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout — homme cheval et sabre — s'écroulant d'une pièce sur le

approfondissement et ses transformations.» (Henri Mitterand, *L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 3.)

³⁷⁷ Mikhaïl Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman», dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 235-398.

côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras derrière la carcasse de ce camion brûlé effondré là, indécent comme un animal une chienne pleine traînant son ventre par terre, les pneus crevés se consumant lentement (RF, 12)³⁷⁸.

Étant donné qu'ils sont eux aussi intégrés dans le décor romanesque, les personnages qui y évoluent n'échappent pas au sort des cadavres de cavaliers et de chevaux, des camions effondrés et des autres ruines. Comme toutes les substances, ils tendent eux aussi à se fondre dans la substance composite qui les environne. C'est là ce que figure l'évocation constante de la boue, si profonde que les soldats enfoncent «dedans jusqu'aux chevilles» (RF, 9), et du bruit de la pluie qui «recouvre tout autour» (RF, 36). Omniprésentes dès le début du roman, les averses provoquent le même résultat que la guerre : elles diluent le monde dans son ensemble et donnent du même coup aux personnages l'impression d'être absorbés par la matière. Par exemple, à l'un des endroits où il décrit le camp de prisonniers de guerre, le narrateur rapporte, en des termes presque identiques à ceux utilisés pour décrire la Dêbâcle, que Georges et les autres

ne peuvent pas voir la pluie, l'entendre seulement, la deviner murmurant, silencieuse, patiente, insidieuse dans la nuit obscure de la guerre, ruisselant de toutes parts au-dessus d'eux, sur eux, autour d'eux, sous eux, comme si les arbres invisibles, la vallée invisible, les collines invisibles, l'invisible monde tout entier se dissolvait peu à peu, *s'en allait en morceaux, en eau, en rien, en noir glacé et liquide* (RF, 121; je souligne).

La description des soldats eux-mêmes, et notamment des vêtements qu'ils portent, les lie encore davantage au magma dans lequel ils s'enfoncent :

[E]ux aussi uniformément revêtus de ces défroques, couleur de bile, de boue, comme une sorte de moisissure, comme si une espèce de pourriture les recouvrait, les rongait, les attaquait encore debout, d'abord par leurs vêtements, gagnant insidieusement : *comme la couleur*

³⁷⁸ On peut d'ores et déjà remarquer que la juxtaposition d'éléments hétérogènes soumis au même processus, ici le cheval et le camion effondré, et que le recours à la métaphore, qui amène le narrateur à évoquer une chienne ouverte, démultiplient les évocations de désagréations, d'effritements et de fusions.

même de la guerre, de la terre, s'emparant d'eux peu à peu, eux, leurs visages terreux, leurs loques terreuses, leurs yeux terreux aussi, de cette teinte sale, indistincte qui semblait les assimiler déjà à cette argile, cette boue, cette poussière d'où ils étaient sortis et à laquelle, errants, honteux, hébétés et tristes, ils retournaient chaque jour un peu plus (RF, 162; je souligne).

Ici, aucun marqueur n'indique si le narrateur extradiégétique use ou non du discours indirect libre : un regard situé à l'extérieur de la scène décrite reprend à son compte et renforce la fusion des êtres dans le monde, qui n'est pas seulement une impression ressentie par l'un des personnages engagés dans l'action, mais aussi un processus qui se réalise littéralement dans l'univers mis en scène.

Alors que la remémoration est altération de la durée précise et de la séparation entre les différents épisodes du récit, le désastre militaire, objet premier de la remémoration obsessionnelle de Georges, est en revanche altération par excellence des formes et des limites qui permettent d'appréhender le monde extérieur et de s'y situer. Georges fait par exemple remarquer à son compagnon Blum que la guerre précipite jusqu'à l'in vraisemblance un processus qui se réalise de manière beaucoup plus discrète en temps de paix :

[A]s-tu remarqué comme tout cela va vite, cette espèce d'accélération du temps, d'extraordinaire rapidité avec laquelle la guerre produit des phénomènes — rouille, souillures, ruines, corrosion des corps — qui demandent en temps ordinaire des mois ou des années pour s'accomplir ? (RF, 193).

Si les images de la Débâcle sont au centre d'une mémoire traumatique qui déstructure la durée et les causalités entre les événements successifs, c'est en grande partie que ces images de guerre ont révélé l'instabilité essentielle du monde, lequel ne peut fournir aucune certitude et ne peut plus être, par le fait même, que l'objet d'étonnements et de questionnements sempiternellement répétés.

Le roman de Semprun surdétermine lui aussi la confusion des souvenirs par une représentation de l'instabilité du monde physique.

Cependant, *Le grand voyage* établit un rapport différent entre les deux éléments de la dialectique mise en place dans *La route des Flandres*, ce qui particularise d'autant plus la vision de l'Homme et du monde proposée par le narrateur de Semprun. Alors que dans l'univers mis en scène chez Simon, le décor et les personnes se délitent véritablement, les malléabilités de l'environnement physique demeurent exclusivement, chez Semprun, des impressions à la fois ressenties par le personnage déporté vers l'Allemagne et par celui qui écrit à propos de ce «grand voyage» vingt ans plus tard :

C'est la quatrième nuit, n'oubliez pas, la quatrième nuit de ce voyage. Cette sensation revient, que peut-être sommes-nous immobiles. Peut-être est-ce la nuit qui bouge, le monde qui se déploie, autour de notre immobilité haletante. Cette sensation d'irréalité grandit, elle envahit comme une gangrène mon corps brisé par la fatigue (GV, 81).

Si une expérience traumatique de la guerre provoque ici une importante perte des points de repère, si elle se situe au centre d'une remémoration obsessive, elle n'est pas pour autant, comme elle l'était dans *La route des Flandres*, la révélatrice d'un état d'instabilité omniprésent et éternel. À l'inverse, c'est l'expérience contre-nature de la déportation, et elle seule, qui cause une sensation d'instabilité ou, pour parler comme Gérard, d'«irréalité» : «Ce n'est pas moi qui provoque cette sensation d'irréalité, elle est inscrite dans les événements extérieurs. Elle est inscrite dans les événements de ce voyage» (GV, 82). Pour celui qui se remémore la déportation, la mouvance de l'environnement n'est pas une manière normale et obligée de se sentir au monde, mais un état psychique particulier qui dépend d'une situation historique créée et éventuellement modifiable par l'homme. Un autre paysage qui renvoie à un autre type de situation historique produit un effet diamétralement opposé. Par exemple, la vallée de la Moselle aperçue à travers la fenêtre du wagon à bestiaux au début du roman représente pour Georges un «paysage des hommes» (GV, 82), une «certitude fondamentale» (GV, 18) qui lui apporte une «joie sauvage» (GV, 16) et lui permet de se retrouver, de redevenir ce qu'il est, «ce que l'homme est, un être naturel, le résultat d'une longue histoire réelle de solidarité et de violences, d'échecs et de victoires humaines» (GV, 82). C'est là, entre les

romans de Semprun et de Simon, l'un des points de divergence fondamentaux qui permet de relier le premier au courant résistancialiste, mais pas le second.

Proche des deux romans mémoriels de première génération, *Des hommes illustres* lie la représentation d'un monde physique dont la stabilité est altérée au passage immédiat entre les temps qui est effectué par la remémoration. Ici, ce n'est cependant pas dans tout le texte, comme chez Simon et Semprun, mais presque exclusivement à la fin, dans l'excipit consacré au bombardement de Nantes, que la confusion partielle entre les éléments du décor romanesque est mise en scène. Au long de cette dernière phrase tentaculaire, dont la longueur n'a rien à envier à celles de Simon, le narrateur file les descriptions de fusions et d'effritements dans la représentation apocalyptique d'un paysage urbain sous les bombes :

[L]a chaleur du brasier est telle près de la pharmacie de Paris, embrasée sur cinq étages, que les plats d'argent d'une bijouterie voisine se liquéfient en une sauce de mercure, des immeubles pulvérisés ouvrent des béances dans l'alignement des façades, des pans de mur vacillent lentement et s'effondrent en une avalanche de pierres qui comblent les rues, redessinant le plan de la ville et composant avec les rails de tramways arrachés (*HI*, 170).

À la manière d'un long plan séquence au cinéma, la phrase finale englobe non seulement la destruction de la ville dans une même coulée, mais elle réunit également dans l'unité de sa structure les parents du narrateur, encore passablement étrangers l'un à l'autre au moment de ce bombardement auquel ils ont survécu séparément. Le passage comporte un nombre important de termes appartenant au registre de la religion, notamment «l'enfer souterrain» joint à la «fureur céleste» (*HI*, 170), lesquels confèrent à ce qui est uni par la phrase, et notamment aux parents, un caractère sacré, une grandeur et une importance cosmiques.

Limitée à un épisode précis du texte, la fusion du décor romanesque chez Rouaud est ramenée de manière encore plus nette que chez Semprun à des circonstances extraordinaires sans lesquels l'univers physique et humain demeurerait pratiquement immuable. La finale du roman renforce de

la sorte le point de vue selon lequel la guerre crée une rupture inhabituelle dans la continuité d'un monde stable et tranquille, point de vue déjà défendu dans la première partie du texte, au moment où le narrateur relate que le réaménagement de la Bretagne par les réformes agricoles ne peut être rendu intelligible pour lui et pour la population des années 60 que dans la mesure où il est assimilable à un conflit militaire. Cependant, le bombardement de Nantes se distingue du chambardement civil, et aussi de la guerre représentée dans les romans mémoriels de première génération par la profonde ambiguïté des images qui le composent. Si la dernière phrase contient plusieurs évocations qui n'ont rien à voir avec quelque forme de *glamour* guerrier, par exemple la scène atroce qui survient après les premiers effondrements : « sous les blocs déjà les corps broyés, mutilés, des humains et des chevaux de fiacre prisonniers de leurs brancards, les cris déchirants qui réclament d'improbables secours, couverts par le vacarme immense » (*HI*, 170), il ne fait aucun doute que chacune de ces évocations s'inscrit dans un ensemble plus vaste qui débouche finalement sur l'émergence de la vie et du sens. Le bombardement de Nantes prend la forme d'un accouchement macabre et violent au terme duquel naissent le narrateur, puis son œuvre littéraire, que l'écriture relie à la catastrophe de façon parfaitement explicite.

Chez Salvayre et Makine, la guerre est aussi un moment fondateur. Mais, ici, le second conflit mondial ne contraste pas avec les autres espaces-temps évoqués. Alors que, dans *La route des Flandres*, les scènes de guerre exacerbent une déliquescence qui reste larvaire dans les autres épisodes narrés et que, dans *Le grand voyage* et *Des hommes illustres*, les bouleversements à l'œuvre dans la guerre s'opposent en tout point à la stabilité des sociétés pacifiques mises en scène, le chaos de 1939-45 est, dans *La compagnie des spectres* et *Requiem pour l'Est*, un point de repère à partir duquel peut être pensé et représenté, par analogie, le délitement généralisé du monde contemporain. Dans ces deux romans, la perte des formes qui caractérise la situation actuelle est l'équivalent de celle dont l'expérience a déjà été faite au cours des « années noires ».

Le roman de Salvayre diffuse ce point de vue en critiquant la société médiatique de façon acerbe. Dans le huis-clos mis en scène par la romancière, c'est la télévision qui introduit, à domicile, la représentation uniforme et continue d'un monde globalisé. Selon Louisiane, qui cherche à convaincre l'huissier que cet appareil est un bien essentiel dans sa situation, les émissions télédiffusées sont, pour Rose, «l'assurance que le monde existe et qu'il continue de pourrir» (CS, 52); «un repère terrestre, assuré, permanent et quasiment invariable d'un jour sur l'autre (la même soupe infâme chaque jour, corrigeai-je en moi-même)» (CS, 53). Paradoxalement, la jeune femme considère que la manière avec laquelle le petit écran médiatise l'univers extérieur apporte à la fois la certitude d'une stabilité, et celle que cette stabilité se trouve au sein d'un magma en décomposition. Pour elle, le contenu des émissions est un sempiternel ressassement qui constitue un équivalent — et un complément — actuel aux décalages et aux ressassements mémoriels de Rose qui «ne cesse d'établir des ressemblances entre les personnages qu'elle voit à la télévision et la bande à Putain» (CS, 29); la «télé vient corroborer [l]es façons de voir [de Rose], ses façons de délirer serait plus juste, et assurer sur leurs bases le fondement de ses chancelantes théories, toujours ses histoires à dormir debout, [...] que Putain ci, que Darnand ça» (CS, 55). Dans l'épisode crucial où les deux femmes visionnent les informations télévisées et où la mère (ré)explique sa «théorie des spectres» — qui donne son titre au roman —, la fille juxtapose par exemple de façon explicite les distorsions que le déphasage maternel fait subir à la réalité avec les horreurs réelles qui sont représentées chaque jour :

[Les spectres] traversent à leur guise les murs et les frontières. (Le speaker annonce sur un ton neutre un nouveau crime en Algérie.) Aujourd'hui ils sont à Alger, comme le montre le reportage, demain ils seront en Égypte, ils vont là où la mort pue, et la mort pue en maints endroits de la planète, il faut bien le reconnaître. (Le speaker annonce la découverte d'un charnier au Rwanda.) Tu te demandes qui ils sont et d'où ils viennent, ma chérie. Les spectres sont les morts assassinés par Putain et les siens qui ressuscitent et viennent nous regarder vivre (CS, 150).

Le texte met ainsi en place un jeu de miroir dans lequel le délire du monde contemporain représenté par la télé se superpose et se surimpose au délire des «années noires» que la mère ressasse sans fin dans une sorte de fondu-enchaîné permanent. Censé être «un contrepoint stable de réalité» (CS, 52-53) pour Rose, ce que l'appareil montre semble en fait amalgamer des espaces-temps hétérogènes comme le fait sa mémoire. Souvenirs des «années noires» et représentations télévisuelles convergent ainsi dans la production d'une sensation de déréalisation. Selon Louisiane, Rose se prend parfois

à douter de la réalité du monde qu'elle observe sur l'écran. Il me semble ma chérie, me confie-t-elle, que ce monde n'existe pas pour de vrai. Il me semble qu'il n'est qu'un feuilleton tourné par des figurants dans un studio vaste comme la Terre et dirigé par un metteur en scène abominable, Putain peut-être, ou Darnand, ou un autre porc de son espèce (CS, 53).

De son côté, la fille en vient à interpréter la mise en scène médiatique à partir du cadre de référence que lui fournissent les récits maternels et, ce faisant, à rejoindre sa mère en ne reconnaissant plus aucune assise stable qui lui permettrait de croire en la réalité du monde environnant ou de sa propre personne :

C'est sur l'écran de sa télé, monsieur l'huissier, que ma mère interprète [...] funestement les signes du désastre. Si bien que j'ai fini par considérer cet appareil comme le prolongement naturel des délires de ma mère, comme le miroir parfait de ses hallucinations. Et il m'arrive de penser, monsieur, que le monde où je vis n'est qu'une tricherie, une fable sinistre créée de toutes pièces par le cerveau malade de maman et qu'il peut à tout instant s'anéantir et chavirer dans le vide. Et moi avec (CS, 81-82).

Nous l'avons vu, pour l'agent secret de *Requiem pour l'Est* qui travaille à la fin de la guerre froide et dans les années suivant la chute du communisme, les guerres traversées dans le tiers monde et les réunions mondaines fréquentées en Occident forment une sorte de prolongement déguisé de 1939-45. À l'indifférenciation des conflits dans le temps se superpose une indifférenciation des conflits à travers l'espace contemporain. Pour le narrateur, sorte de picaro caméléonesque qui traverse les pays, les

cultures et les classes sociales sous de fausses identités sans jamais s'attacher nulle part, la planète entière est aux prises avec une guerre généralisée, permanente et absolument dépourvue de sens hormis pour les fabricants et vendeurs d'armes à qui elle profite. D'un côté, les conflits de la fin du vingtième siècle reproduisent toujours la même horreur et la même absurdité : «Puis ce fut un autre pays, une autre guerre et je m'aperçus que les différences de paysages et de mœurs s'estompaient de plus en plus dans le quotidien des combats, le même sous tous les ciels avec sa monotonie de souffrances et de cruauté» (*RE*, 35-36). De l'autre, les réunions mondaines mettent en présence des individus qui se ressemblent et qui tiennent des propos d'une pareille futilité. Dans l'un des salons parisiens où il se retrouve, le narrateur constate par exemple qu'il ne peut éviter de croiser encore et toujours la même femme insignifiante ou le même intellectuel touche-à-tout, à la fois quinquagénaire et juvénile :

C'était une autre personne, bien sûr, mais toujours parfaitement moulée dans ce type féminin doré, souriant et d'un vide presque agréable (*RE*, 274).

[Je] retrouvai aussi le jeune homme de cinquante ans, l'intellectuel qui connaît la vérité. Il était à présent plus âgé qu'il y a deux semaines et avait choisi au lieu des boucles noires de la dernière fois cette coiffure lisse, cendrée, mais ce qu'il disait aurait pu être dit, mot pour mot, par son double qui avait parlé du "pays fantôme"[la Russie] (*RE*, 275)³⁷⁹.

Si une distinction majeure subsiste d'abord au sein du monde contemporain entre riches et pauvres, le narrateur qui découvre l'Occident en vient cependant à comprendre que les sujets au centre des conversations

³⁷⁹ Ce second clone mondain n'est pas sans rappeler Philippe Sollers. Quelques pages auparavant, lorsque le narrateur rencontre le premier exemplaire de cet individu, la caricature est à la fois plus précise et plus mordante : «Enfin, ce jeune homme qui venait de parler du "pays fantôme". Jeune à cinquante ans et qui le serait toujours. Un jean noir, une chemise blanche largement ouverte sur une poitrine claire, une chevelure d'artiste, de fines lunettes rondes. Plus que de cet habillement, l'illusion de jeunesse provenait de son art d'être toujours actuel. Ce qu'il disait en fait importait peu, car durant sa déjà longue vie de diseur de vérités, il avait été maoïste, communiste, anticommuniste, libéral, antibourgeois vivant dans le quartier le plus bourgeois, avait défendu toutes les causes et leur contraire, mais surtout savait ce qu'il fallait dire pour se faire passer pour un contestataire, un révolutionnaire, une tête chercheuse, même en disant des banalités qu'il combattrait le lendemain» (*RE*, 257). En plus de critiquer l'uniformisation du monde contemporain, le roman prend ici clairement position contre une manière particulière de concevoir le rôle de l'intellectuel et de la littérature.

mondaines, notamment la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, s'inscrivent dans la même logique d'affrontement et de domination qui impose des guerres dans les pays d'Afrique et d'Asie. Un vieil espion soviétique et ancien vétéran de Koursk apprend par exemple au héros que le dernier documentaire sur la libération des camps nazis ayant fait événement à Paris a été financé par une compagnie d'armes américaine désireuse de

travailler en profondeur l'opinion des pays. Habituer les gens à l'idée que ce sont toujours les Américains qui les ont sauvés et que les Russes ne savent même plus fabriquer de bonnes casseroles. Toute l'Europe de l'Est va être rééquipée avec les armes américaines. Des contrats de dizaines de milliards (RE, 291).

Ici, la Seconde Guerre mondiale est non seulement le germe duquel sourd toute l'horreur et l'absurdité d'un monde livré à une violence perpétuelle, mais la représentation constamment réactivée qui permet de perpétuer cet état de choses en lui apportant une fausse caution morale.

C. Écrire l'indistinction : *La route des Flandres* et *La compagnie des spectres*

D'une manière plus ou moins déroutante selon les cas, chacune des écritures développées dans les romans de la mémoire auto-réflexive produit différents types de confusion entre les épisodes narrés et entre les décors mis en scène. Complémentaires, les deux stratégies créent une interaction dynamique entre celui (ou ceux) qui se remémore(nt), les temps remémorés et les contextes de la remémoration.

Cependant, il est également possible de développer d'autres stratégies d'atténuation des formes, qui touchent celles-là les instances narratives, leur place et leur fonction textuelle. Ces stratégies ont pour résultat d'intégrer l'écriture romanesque elle-même à cette interaction entre les principales dimensions d'un acte de remémoration. C'est alors non seulement dans le rapport des narrateurs à leurs propres souvenirs et aux

contextes dans lesquels se situent leur rappels du passé, mais aussi dans la (re)construction et dans la communication de ces souvenirs par le biais du langage que le roman organise un brouillage des frontières et des distinctions. Présent à un moindre degré chez Semprun, Rouaud et Makine, ce dernier type de confusion se situe au centre des formes et des styles romanesques développés par Claude Simon et Lydie Salvayre.

Il serait difficile d'aborder la question de la confusion des formes ou de la déroute du sens chez Claude Simon sans parler de la structure tentaculaire de ses phrases. Outre que leur longueur leur permet d'englober et de fondre des éléments du récit qui se rapportent à des espaces-temps co-présents dans la mémoire de l'énonciateur, mais hétérogènes dans la réalité des faits extérieurs, c'est aussi la structure de ces phrases qui produit un effet de brouillage. Voyons, par exemple, cet extrait relativement court d'une phrase qui s'étend sur cinq pages dans l'édition de poche (*RF*, 23-28), au cours duquel le narrateur décrit le moment où il est passé pour la première fois devant le cadavre du cheval qui se décompose et s'enfonce dans la boue :

[...] ce dut être par là que je le vis pour la première fois, un peu avant ou après l'endroit où nous nous sommes arrêtés pour boire, le découvrant, le fixant à travers cette sorte de demi-sommeil, cette sorte de vase marron dans laquelle j'étais pour ainsi dire englué, et peut-être parce que nous dûmes faire un détour pour l'éviter, et plutôt le devinant que le voyant : c'est-à-dire (comme tout ce qui jalonnait le bord de la route : les camions, les voitures, les valises, les cadavres) quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval (c'est-à-dire ce qu'on savait, ce qu'on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval) n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouvert de boue — Georges se demandant sans exactement se le demander, c'est-à-dire constatant avec cette sorte d'étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque complètement atrophié par ces dix jours au cours desquels il avait peu à peu cessé de s'étonner, abandonné une fois pour toutes cette position de l'esprit qui consiste à chercher une cause ou une explication logique à ce que l'on voit ou ce qui vous arrive : donc ne se demandant pas comment, constatant seulement que quoiqu'il n'eût pas plu depuis longtemps —

du moins à sa connaissance — le cheval était presque entièrement recouvert — comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré — d'une boue liquide et gris-beige, déjà à moitié absorbé semblait-il par la terre, comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle, n'avait vécu que par sa permission et son intermédiaire (c'est-à-dire l'herbe et l'avoine dont le cheval s'était nourri) et était destiné à y retourner, l'enveloppant (à la façon de ces reptiles qui commencent par enduire leurs proies de bave ou de suc gastrique avant de les absorber) de cette boue liquide sécrétée par elle [...] (RF, 25-26)

Pour la première fois dans le roman, cet extrait présente l'une des anomalies narratives qui a le plus intrigué la critique. En l'espace d'un tiret, qui se situe entre «boue» et «Georges», la narration passe de la première à la troisième personne sans que rien ne vienne indiquer une quelconque forme d'enchâssement. À la différence des *Mille et une nuits*, du *Décameron* ou de plusieurs nouvelles de Maupassant, le texte ne pose pas ici un narrateur premier qui délèguerait la voix à un personnage, lequel deviendrait le narrateur second d'une histoire dans l'histoire. L'extrait de phrase cité, comme toutes les autres ruptures narratives du même genre qui ponctuent le déroulement de *La route des Flandres*, passe d'un narrateur homodiégétique à un narrateur extradiégétique³⁸⁰ d'une manière que les catégories narratologiques ne parviennent pas à rendre parfaitement intelligible. Dans son livre sur *La route des Flandres*, Dominique Viart critique les tentatives les plus importantes qui ont été réalisées afin d'intégrer le roman de Simon dans le schéma de Genette. Il conclut que chacune d'entre elles distord le sens du texte, et que, de ce fait, il n'est pas davantage possible de considérer *La route des Flandres* comme un roman à la première personne enchâssant un second niveau de narration à la troisième personne que l'inverse. Avec raison, Viart constate qu'il est «impossible d'ajuster correctement les instances et les niveaux sans rencontrer d'incohérences³⁸¹», et ce, parce que le romancier organise sciemment, non pas une hiérarchie ou un emboîtement, mais une fusion entre les deux figures, laquelle situe son texte

³⁸⁰ Ailleurs dans le roman, il arrive que ce soit le narrateur extradiégétique qui devienne intradiégétique.

³⁸¹ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 91.

en marge des formes narratives connues — et attendues — à partir desquelles la raison parvient à s'orienter : «[C]e roman-ci est écrit du cœur même d'un système narratif en constante perturbation, un système qui n'a pas trouvé dans la constance narrative son pôle de stabilité³⁸².»

En plus de dissoudre l'une dans l'autre les deux principales catégories de la voix narrative traditionnelle, la phrase de Simon produit simultanément un effet d'absorption et un effet d'effritement sur les signes qui la composent. Les nombreuses incises, parenthèses et segments placés entre tirets, voire les incises dans les incises, les parenthèses dans les parenthèses, les tirets dans les tirets et ainsi de suite, sont intégrés dans le corps de la phrase principale, absorbés dans le flux phrastique qui les revêt à la manière de la boue dans laquelle s'enfonce le cheval décrit dans ce passage³⁸³. Simultanément, l'énonciateur décompose les substantifs de ses phrases en les accompagnant d'une série de compléments et de propositions subordonnées qui, loin de se compléter, suscitent des questions et des hypothèses divergentes, se contredisent et s'annulent les uns les autres. À la manière des ruines de la défaite, les sujets et les compléments des phrases s'effritent dans une multiplicité d'éléments, d'apparences, d'actions et de comparants hétérogènes. Par exemple, le passage cité, qui décrit le cheval mort, décrit en fait un être qui *est* et qui *a été* un cheval, qui est «quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride», qui est décomposé en «un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés», qui est comparé à des camions, des voitures, des valises, des cadavres, à un corps qui aurait été «trempé dans un bol de café au lait, puis retiré» et à la proie d'un reptile enduite de bave et de suc gastrique. Devant le cavalier, cet être est en outre

³⁸² *Idem.*

³⁸³ L'utilisation de l'incise, de la parenthèse et des tirets chère à Simon est parfois l'objet d'un brouillage comparable à celui qui affecte la narration. Il arrive en effet qu'une parenthèse prenne une importance beaucoup plus grande que sa phrase d'accueil, qu'elle s'étende sur plusieurs phrases, voire plusieurs paragraphes, de telle sorte qu'il devient difficile de la comprendre comme simple complément ou précision de ce qui a été évoqué dans la phrase initiale. Il arrive aussi qu'il ne soit pas possible de situer clairement l'une par rapport à l'autre les deux parties d'une phrase qui sont séparées par un tiret, comme c'est ici le cas avec le tiret qui sépare «boue» et «Georges».

vu, découvert, fixé, deviné, reconnu, identifié. Dominique Viart remarque encore avec justesse que

Simon [...] accumule les adjectifs pour un seul substantif — et plus généralement multiplie les prédicats pour un seul thème. L'effet immédiat est double : la pensée apparaît bien dans son inachèvement puisqu'elle se refuse à choisir le terme propre, mène dans son mouvement continué une sorte de catalogue des mots disponibles, selon une pratique qui tient du croquis, où les lignes incertaines esquissent le modèle. Et cette approche accumulative rend le thème d'autant plus obscur qu'on semble le vouloir mieux préciser³⁸⁴.

En d'autres endroits, l'effet de fusion entre les éléments mis en scène est obtenu par une utilisation particulière de la ponctuation. Par exemple, dans le passage suivant, les points qui devraient se trouver à la fin des phrases manquent, ce qui a pour effet de fondre les répliques d'un dialogue dans une seule coulée ininterrompue, au sein des pensées que le personnage principal formule sur le coup et du récit de l'épisode que le narrateur fait après-coup :

Il m'a eu, mais nous continuâmes à galoper je dis Tu es sûr où, et lui À la cuisse le salaud, je dis peux-tu continuer encore, l'insignifiant crachotement s'affaiblissant maintenant puis cessant complètement : sans arrêter de galoper avec à côté de lui ce cheval de main qu'il n'avait pas lâché il passa ses doigts en arrière sur sa cuisse puis les regarda je regardai aussi il y avait un peu de sang dessus je dis Tu as mal, mais il ne répondit pas (RF, 73).

Remarquons que le romancier n'abandonne ni les majuscules, ni les indicateurs tels que «je dis» et «et lui». Les énoncés tendent vers l'absence complète de distinction mais n'y parviennent pas tout à fait. Ici comme ailleurs, Simon ne met pas en place un pur chaos textuel, mais un état du discours qui perd partiellement ses formes et qui se situe dans un équilibre précaire entre un ordre qui continue à se manifester et un rapport au langage qui nie la pertinence de cet ordre.

³⁸⁴ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 256.

Au-delà de la phrase, le roman opère également un brouillage entre les instances narratives et actantielles. Au niveau de la diégèse, la différenciation entre les personnages s'estompe à plusieurs reprises. La critique a déjà remarqué que le nom de Reixach donné à l'ancêtre du XVIII^e siècle et au capitaine de cavalerie de 1940, tous deux soupçonnés de suicide, permettait de confondre les deux hommes et de confondre deux des principaux épisodes racontés dans le texte. En plus de créer l'effet d'un éternel retour du même entre les époques, il s'agit ici de réduire à presque rien les distinctions qui permettent d'individualiser les actants. Ailleurs, il n'en va pas autrement avec les autres personnages qui portent des noms différents. C'est dire que, en plus des espaces-temps et des actions narrées, ce sont les différentes prises de position, les jugements, les interlocutions et les attributions de valeurs, c'est-à-dire tout ce que le personnage soutient dans un texte romanesque, qui deviennent interchangeableables par moment. Dans le dialogue suivant, où Georges et Blum s'entretiennent à la fois des deux Reixach sans toujours spécifier clairement celui auquel ils se réfèrent, le texte établit explicitement que l'un des interlocuteurs peut prendre la place de l'autre et inversement, rien de notable ne permettant de distinguer leurs attitudes et leurs paroles respectives :

Mais continue : après tout il n'est pas défendu de se figurer que l'air expulsé par les boyaux remplis de bonne bière allemande qui fermente à l'intérieur de cette sentinelle fait entendre dans le concert général un menuet de Mozart...», et Blum (ou Georges) : «C'est fini?», et Georges (ou Blum) : «Je pourrais continuer», et Blum (ou Georges) : «Alors continue» (RF, 177).

En plus des répliques échangées au cours d'un dialogue comme celui-ci, c'est aussi la voix narrative qui est régulièrement déléguée à l'un des personnages, lequel raconte une histoire dans l'histoire, sans qu'il soit toujours possible de déterminer avec précision qui parle. Au cours de certains épisodes, Iglésia prend par exemple la parole pour raconter à Georges et à Blum l'aventure qu'il a eue avec Corinne. Mais il arrive aussi, dans des épisodes situés plus tard, lorsqu'Iglésia n'est plus là, que Georges et Blum reprennent à leur compte le récit du jockey, qu'ils se le racontent à nouveau l'un à l'autre en en assumant eux-mêmes le récit. Ensuite, au

niveau premier de la narration, ce n'est pas seulement le personnage de Georges, mais aussi le narrateur partiellement homodiégétique du roman qui reprend ce récit à son compte pour le raconter à un autre destinataire qui, selon la perspective de lecture adoptée, peut être, soit Georges lui-même, soit Corinne, soit le lecteur de *La route des Flandres*. Puisque le texte passe d'un moment à l'autre, d'un personnage à l'autre et d'un niveau narratif à l'autre sans indiquer nettement les transitions, il n'est pas toujours possible de déterminer de quelle instance proviennent les différents fragments de récit successifs qui concernent l'aventure entre Corinne et Iglésia, de même que tous les autres épisodes qui oscillent pour le moins toujours entre la perspective du personnage situé à un moment ou l'autre dans l'histoire racontée et celle du narrateur qui est située dans un espace-temps non précisé. De la sorte, le roman de Simon retire toute unité à la narration, laquelle se fragmente dans la multiplicité des différentes instances qui l'ont alternativement prise en charge. Avec *La route des Flandres*, le récit mémoriel est aussi un récit remémoré, ou plutôt une série de récits remémorés qui ont été faits, défaits, puis refaits à différents moments du passé par différents narrateurs seconds et qui sont eux aussi amalgamés, brouillés et distordus au moment de l'écriture par le narrateur premier qui les regroupe, les organise, sans pour autant les situer les uns par rapport aux autres, et sans se situer lui-même par rapport à eux.

À première vue, le texte de Salvayre ne met pas en place une confusion des structures de l'énonciation romanesque comparable à celle qui caractérise *La route des Flandres*. À la manière des poupées russes, *La compagnie des spectres* se compose d'un récit premier (celui que Louisiane adresse au narrataire du texte), qui contient un récit second (celui que Louisiane adresse à l'huissier), lequel en contient à son tour un troisième (celui que Rose adresse à Louisiane), puis un quatrième (celui que la mère de Rose adresse à Rose). Cependant, cette structure dans laquelle le récit de l'une englobe celui de toutes celles qui l'ont précédée subit d'importants brouillages qui sont entre autres provoqués par la présence simultanée de la mère et de la fille, c'est-à-dire de deux niveaux distincts de narration, dans l'appartement visité par l'huissier, dernier des récepteurs intradiégétiques.

Par exemple, lorsque, au début du roman, la mère sort brusquement de sa chambre pour interpeller maître Échinard, sa prise de parole fait irruption dans le niveau second de narration qui est assuré par sa fille. Cette confrontation récurrente entre les deux femmes qui s'adressent à maître Échinard produit, en concurrence avec celle de l'enchâssement, une rupture qui, comme le remarque Marie-Pascale Huglo, entraîne «un chevauchement cacophonique entre imparfait et passé simple, entre "je" et "ma mère" pour un même dire. Le heurt est le mode persistant de transition, il révèle une voix narrative divisée, conflictuelle, disjointe³⁸⁵.» Mais il faut aussi ajouter que cette conflictualité et que cette disjonction fondamentales s'intègrent simultanément — et paradoxalement — dans la continuité d'une seule voix, celle de la narratrice première, au sein de laquelle les distinctions entre les différentes voix narratives secondes qui s'entrechoquent en viennent à s'atténuer et, par endroit, à se fondre presque parfaitement les unes dans les autres. S'affrontant violemment dans la diégèse, les prises de parole de Rose et de Louisiane entrent néanmoins, au premier niveau du récit, dans le discours de la même instance narrative et dans la composition des mêmes longues phrases, ce qui a pour effet de fluidifier les ruptures sans pour autant les voiler. Si l'un des intérêts de la littérature est de concilier, sur le plan de la forme, des contradictions que la raison ne saurait résoudre, l'une des plus grandes forces du style de Salvayre est de parvenir à produire un continuum à partir d'une série turbulente de chocs et de brisures. Ce sont par exemple des voix pas tout à fait distinctes qui se heurtent, se succèdent et s'enchâssent dans le passage suivant :

À huit heures du soir, dit maman, les jumeaux Jadre reviennent au café. Ils boivent. Beaucoup. Ils n'ont pas soif, mais ils boivent. Ils lèvent leur verre. Ils trinquent. À la santé de la France. [...] Ils disent qu'ils ont Lecussan et Marty avec eux, qu'ils travaillent ensemble, main dans la main, ils répètent plusieurs fois main dans la main, ils en sont fiers. Ils disent Nous on se donne à fond, on n'est pas des froussards, on n'est pas comme ces couilles molles qui causent qui causent mais qui font rien, remets-nous ça, patron. Nous, les cocos, on les bute à coups de pioche, y a pas à chier, dit J1 à la cantonade, ou à coups d'autre

³⁸⁵ Marie-Pascale Huglo, «La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre», *Études françaises*, vol 39, n° 1, p. 48.

chose, dit J2 rigolard, on les saigne comme des porcs, nom de Dieu, dit J1, maintenant on a un idéal, dit J2, on peut relever la tête, dit J1, mais les jumeaux sont trop soûls pour relever la tête. Il faut défendre la Patrie, dit J2 en hissant son verre, des salopards lui ont chié dessus. J1 l'imite. Ils trinquent. À la santé de la France. À la Patrie Piétinée. Puis ils lampent leur verre. Cul sec. J'en ai assez, arrête-toi, commandai-je à ma mère sans desserrer les lèvres (CS, 22-23).

Alors que chacun des énoncés appartient de manière tout à fait nette, ou à la mère, ou aux jumeaux, ou à Louisiane, et que la dernière phrase met un terme abrupt au récit de Rose, l'absence de guillemets séparant les paroles citées et la parole citante, de même que le recours fréquent à de longues phrases qui intègrent les unes et les autres dans une même unité syntaxique atténue la distance que la narratrice première prend à l'égard de l'ensemble hétérogène des énoncés qu'elle rapporte. Le même effet est produit par la division en chapitres, qui coupe parfois de longues phrases. Le chapitre 2 se termine par exemple, sans point final, par «T'ai-je dit, ma chérie, commença ma mère lorsqu'elle se fut allongée sur son lit, qu'il était sept heures du soir lorsque (j'en savais la suite par cœur)» (CS, 14), tandis que le chapitre 3 s'ouvre, sans majuscule, par : «lorsque ton oncle Jean ouvrit la porte du café des Platanes?» (CS, 17). C'est encore une fois là manière de séparer nettement les parties successives du roman tout en affirmant explicitement qu'il y a entre elles une continuité.

D'autres passages poussent à la fois l'effet combiné de fusion et de disjonction à son paroxysme en ne laissant pas au lecteur la possibilité de déterminer avec certitude si les énoncés sont des paroles de la mère rapportées par la fille ou des paroles de la fille elle-même. Surgissant entre deux récits de Rose, qui s'est momentanément interrompue et qui a laissé le temps à sa fille de penser : «Toujours ses sempiternelles jérémiades» (CS, 22), le passage suivant renvoie aussi bien au sentiment de la mère par rapport à sa propre expérience du temps qu'à celui de la fille par rapport à la réception des récits maternels :

C'était le 13 mars 1943.
C'était hier (CS, 22).

Les deux positions distinctes de la mère et de la fille qui se définissent l'une contre l'autre tout au long du roman s'expriment ici simultanément dans les mêmes phrases sans qu'il soit possible de les départager. Dans *La compagnie des spectres*, la transmission du récit mémoriel prend à la fois la forme d'une guerre interindividuelle et celle d'une communion.

III. Transmissions

En mêlant les époques, en délitant les espaces et les éléments qui composent les décors, en confondant partiellement les instances énonciatives intradiégétiques et les fragments d'histoire enchâssés, les romans de la mémoire auto-réflexive traitent des écueils sur lesquels butte l'élaboration d'un récit à partir du souvenir et, par le fait même, des problèmes que posent la communication et le partage d'une mémoire particulière de la guerre. Dans les romans de Simon, Semprun, Rouaud, Salvayre et Makine, la remémoration de la Seconde Guerre mondiale n'est pas seulement l'affaire d'individus isolés aux prises avec un passé qui s'impose à eux sans se laisser parfaitement circonscrire; elle concerne également l'existence de communautés qui parviennent difficilement ou qui ne parviennent pas du tout à se réunir autour d'une mémoire collective.

Suivant Halbwachs, selon qui le souvenir doit être reconstruit «à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils ont fait partie et continuent à faire partie d'une même société³⁸⁶», Gérard Namer a fort bien compris que

la mémoire est d'abord une répétition en notre for intérieur de ce qu'elle vise à être une fois actualisée : une pratique du discours telle qu'elle a lieu dans notre société avec un public, des contraintes de la parole et une intention de communiquer par ces paroles avec le groupe, c'est-à-dire d'utiliser la tonalité, le rythme qu'il est prêt à recevoir. Pour un sociologue la mémoire ne peut être qu'un processus total dans lequel le moment où l'on «met en mémoire» préfigure le moment où l'on va pratiquer socialement la mémoire. Se souvenir, c'est donc reproduire en ébauche ce que, dans une civilisation

³⁸⁶ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p. 13.

donnée, dans un groupe d'âge, de profession on a acquis comme «forme» du discours social³⁸⁷.

Les romans de la mémoire auto-réflexive mettent tous en scène des situations dans lesquelles est en jeu la constitution d'une pratique sociale du discours à partir d'un événement passé qui doit être partagé. Cependant, alors que pour Namer — et aussi pour Halbwachs —, les groupes déterminent d'emblée la forme et la signification de leurs souvenirs en fonction de ce qui réunit leurs membres dans la situation actuelle, *La route des Flandres*, *Le grand voyage*, *Des hommes illustres*, *La compagnie des spectres* et *Requiem pour l'Est* montrent des contextes dans lesquels la mémoire de la guerre et les problèmes narratifs qu'elle pose ne sont pas un facteur d'homogénéité entre les individus, mais au contraire les marques d'une divergence et, partant, les causes d'une possible désagrégation de la société mise en scène. Ici, la mémoire réactivée n'a plus une «dimension téléologique», pour reprendre une expression de Joël Candau; se souvenir ne consiste pas «à configurer présentement un événement passé dans le cadre d'une stratégie pour le futur³⁸⁸». Le souvenir de la Seconde Guerre mondiale menace plutôt de désarticuler les cadres de la communication. Ce faisant, il interdit aux différents individus qui composent les groupes mis en scène de se reconnaître une identité, une vision de l'avenir et, a fortiori, un projet commun. Que les romans de la mémoire auto-réflexive soient parus dans les années 60 ou 90, les types de socialité et les pratiques discursives qu'ils présentent pourraient donner raison à Henry Rousso qui déclarait, au cours d'un entretien avec Philippe Petit consacré à la surenchère du mémoriel en France à la fin du vingtième siècle :

[L]e déclin d'un héritage politique est moins la cause que la conséquence de changements sociaux, économiques, internationaux qui le dépassent et qu'il n'arrive plus à retraduire en termes de projet. [...] L'éclatement du passé national en de multiples traditions inventées ou redécouvertes n'est que le pendant de la crise du modèle dit républicain³⁸⁹.

³⁸⁷ Gérard Namer, *op. cit.*, p. 157.

³⁸⁸ Joël Candau, *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁹ Henry Rousso *La hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*, Paris, Les éditions Textuel, 1998, p. 33.

A. Les communications brouillées

L'ouverture de *La route des Flandres* met en présence Georges et l'officier de son régiment, à la fois réunis et séparés par la mère du premier qui s'est adressée au second : «Il [Reixach] tenait une lettre à la main» (RF, 9). Au centre d'un échange entre trois interlocuteurs, cette première tentative de communiquer qui est rapportée dans le roman n'atteint pas le but pour lequel elle a été réalisée. Au lieu de favoriser un rapprochement entre l'officier et le soldat, elle crée au contraire un malentendu entre les deux hommes qui perdurera par la suite et qui exacerbera l'hostilité larvaire que le fils éprouvait déjà à l'endroit de sa mère. Lorsque, tenant la lettre à la main, Reixach dit à Georges : «Votre mère m'a écrit» (RF, 9), celui-ci s'enferme dans une agressivité contenue, explicitement dirigée contre la parole maternelle qu'il réduit plus loin à un «insipide et obsédant bavardage» (RF, 49) : «Je ne répondis pas, il vit sans doute que j'étais en rogne, je ne le regardais pas lui mais la lettre, j'aurais voulu pouvoir la lui prendre et la déchirer» (RF, 10). S'ensuit un dialogue mi-convenu mi-heurté, dans lequel les politesses de l'officier sont acceptées par le subordonné avant même d'avoir été entièrement formulées : «Il est tout à fait normal qu'une mère Elle a bien fait Pour ma part je suis très content d'avoir l'occasion si jamais vous avez besoin de, et moi Merci mon capitaine, et lui Si quelque chose ne va pas n'hésitez pas à venir me, et moi Oui mon capitaine» (RF, 10). Dès le départ, *La route des Flandres* place la question de l'isolement et de l'incommunicabilité au centre de son propos. Au lieu de rapprocher le jeune homme, la femme et l'officier, les mots qu'ils échangent les coupent les uns des autres.

Il n'en va pas autrement avec le reste des personnages mis en scène. Alors que, avant de partir pour le front, Georges et son père évitent de se parler, qu'ils sont «tous les deux face à face, ne trouvant rien à se dire, tous deux murés dans cette pathétique incompréhension, cette impossibilité de

communiquer qui s'était établie entre eux» (*RF*, 211), leur incompréhension mutuelle demeure complète après l'emprisonnement du fils au *stalag* et la réception d'une lettre dans laquelle le père déplore que la bibliothèque de Leipzig ait été détruite (*RF*, 209-211). À la guerre, Georges ne parvient pas davantage à communiquer avec les nombreux soldats issus de milieux paysans, lesquels échangent entre eux «du silence comme d'autres échangent des paroles c'est-à-dire une certaine espèce de silence qu'ils [sont] les seuls à comprendre et qui [est] sans doute pour eux plus éloquente que tous les discours» (*RF*, 41). De son côté, le jockey Iglésia qui est issu d'une classe sociale plus proche de celle à laquelle appartient le héros, (Georges parle) «était là lui aussi mais pas plus que les autres il n'avait paru m'entendre quoique entre lui et moi je pensais j'espérais qu'il pourrait au moins y avoir une possibilité de contact, mais sans doute que d'être jockey c'est aussi un peu quelque chose comme paysan malgré les apparences» (*RF*, 42). Reste Blum, le camarade d'infortune avec lequel Georges entretient de longs dialogues, qui sont cependant motivés par un irréductible désaccord sur pratiquement tous les sujets abordés, notamment celui, combiné, des circonstances dans lesquelles les deux Reixach ont trouvé une mort similaire à près de deux cent ans d'intervalle et des raisons fondamentales qui poussent Georges à vouloir trouver une signification à ces événements :

[E]t Georges : «Mais arrête! Arrête! Est-ce que tu vas continuer comme ça jusqu'à...», et Blum : «Très bien, excuse-moi. Je croyais que ça t'amusait : tu es là à ressasser, à supposer, à broder, à inventer des histoires, des contes de fées là où je parie que personne excepté toi n'a jamais vu qu'une vulgaire histoire de cul entre une putain et deux imbéciles, et encore quand je dis...» (*RF*, 174).

S'il y a ici, et dans tous les passages qui réunissent les deux soldats, une surenchère de paroles qui s'oppose au mutisme presque total dans lequel s'enferment les autres personnages, il reste que les dialogues de Georges et de Blum se réduisent à un sempiternel affrontement entre des manières divergentes d'interpréter les événements et entre des attitudes, non moins divergentes, devant les interprétations qui peuvent être données de ces événements.

Cette incommunicabilité fondamentale à laquelle le personnage de Georges doit faire face dans les différentes scènes qui composent la diégèse caractérise également la narration. Tout en adressant, soit successivement, soit simultanément, son récit à Blum et à Corinne, le narrateur constate que ses paroles forment probablement un long monologue dépourvu de destinataire : «Ce n'était même pas à la femme couchée invisible à côté de lui, ce n'était peut-être même pas à Blum qu'il était en train d'expliquer en chuchotant dans le noir» (RF, 95). Proche des échanges entre les personnages, qui accroissent les distances plutôt qu'ils n'établissent des rapprochements, le long récit qui constitue *La route des Flandres* présente une mémoire qui, loin de servir à fonder une communauté sur la base d'une représentation partagée du passé, coupe celui qui se souvient de son entourage. À chacun des deux niveaux, celui de la diégèse et celui de la narration, le langage atténue toutes les formes ou frontières qui permettent à la raison de s'orienter et marque l'impossibilité, pour un individu donné, de s'ouvrir à son entourage pour partager son expérience, son sentiment ou sa vision du monde. Entre l'état indistinct vers lequel tendent tous les éléments qui composent les espaces-temps appréhendés par Georges et son incapacité à sortir de sa propre conscience en s'ouvrant à son entourage alors qu'il est lui-même partie intégrante de l'univers en délitement, le roman met en place une contradiction qu'il ne résout pas, mais qui fonde plutôt sa prise de position ambiguë à l'endroit de la mémoire, du langage et du genre romanesque.

Dans ce roman, la femme synthétise cette dialectique paradoxale entre l'atténuation de toutes les séparations et l'irréductible incommunicabilité qui isole les êtres. Corinne est à la fois, pour Georges, la personne avec laquelle il se fond le plus complètement — il perd jusqu'au sentiment de ses propres limites corporelles au cours du coït qui les unit —, et aussi celle avec laquelle la tentative d'en arriver à une communion de sentiments et de pensées conduit à l'échec le plus manifeste. Outre l'expérience de la fusion corporelle qui est relatée dans le roman, c'est, plus que tout autre personnage de la diégèse, Corinne qui essaie de comprendre

Georges et de le faire sortir de son solipsisme en lui offrant un «visage tout entier comme une espèce de lueur noire penché au dessus du sien comme si elle cherchait à y lire, à deviner...» (*RF*, 89-90). Elle seule l'écoute sans l'interrompre, l'encourage à poursuivre ses récits et ses dialogues imaginaires même lorsqu'elle constate qu'elle n'en est manifestement pas la destinataire : «[E]t elle : Continue parle-lui encore [...] Continue parle En tous cas pas à moi» (*RF*, 90). Alors qu'elle a été l'objet des préoccupations les plus constantes de Georges au cours de la guerre et de son emprisonnement, Corinne tente après-guerre de percer le mystère de son amant, comme celui-ci avait cherché auparavant et cherche encore dans le présent de la chambre à percer son mystère à elle. La présence de Corinne auprès de Georges a pour fonction de montrer que, même dans la plus grande proximité physique, les individus restent opaques les uns aux autres et que la parole peut tout au plus révéler la distance infranchissable les séparant :

[E]lle dit À quoi penses-tu réponds-moi Où es-tu? de nouveau je posai ma main dessus : Ici, et elle : Non, et moi : Tu trouves que je ne suis pas là? J'essayai de rire, elle dit Non pas avec moi Tout ce que je suis pour toi c'est une fille à soldats quelque chose comme ce qu'on voit dessiné à la craie ou avec un clou sur les murs des casernes dans le plâtre effrité : un ovale partagé en deux et des rayons tout autour comme un soleil ou un œil vertical fermé entouré de cils et même pas de figure..., je dis Oh arrête veux-tu est-ce que tu peux comprendre est-ce que tu peux imaginer que pendant cinq ans je n'ai rêvé que de toi, et elle : Justement, et moi : Justement? et elle : Oui Laisse-moi, elle essaya de se dégager (*RF*, 260).

Chez Simon, c'est au moment où la fusion entre deux des personnages paraît se réaliser de la manière la plus complète que s'affirme aussi le plus nettement l'impossibilité d'un réel contact entre eux. Tout se passe comme si c'était justement l'expérience de la fusion et la manière avec laquelle cette expérience affecte le langage qui condamnaient d'emblée toute velléité de dialogue à l'échec, les uns ne pouvant adapter leur langage déstructuré rendant compte d'un monde déstructuré au langage, tout aussi déstructuré, qui est pratiqué par les autres. Entre eux existe l'expérience commune de la désorientation, mais aucun lieu commun pour la partager.

Jorge Semprun attribue lui aussi à des personnages féminins la fonction de ne pas pouvoir recevoir une mémoire traumatique intransmissible. Après la libération de Buchenwald, les premières personnes que Gérard introduit dans l'enceinte de ce qui a été l'univers concentrationnaire sont des «jeunes femmes de Passy» (GV, 89), «filles aux bas de soie bien tirés, aux jupes bleues bien plaquées sur des croupes appétissantes» (GV, 85). Par leur origine sociale bourgeoise, par la vie confortable, élégante et insouciante qu'elles représentent et encore davantage par le désir sexuel qu'elles inspirent, lequel implique la vitalité, les jeunes femmes diffèrent radicalement de Gérard, des autres rescapés et de tous ceux qui n'ont pas survécu mais dont la présence continue à hanter les lieux. Inaptes à comprendre la nature du monde dans lequel elles entrent, les jeunes femmes attisent l'hostilité du survivant aux yeux de qui elles font figure d'intruses. Racontant le moment au cours duquel il les a conduites sur la place d'appel du camp où une musique se faisait entendre, il croit encore, seize ans après-coup, que ce «n'était pas pour elles, cet air d'accordéon dans la tiédeur d'avril. J'avais envie qu'elles fichent le camp, tout simplement» (GV, 85). Toujours peu après la libération, Gérard décide de visiter une maison située à proximité de l'enceinte qui offre à ses habitants une vue imprenable sur l'intérieur du camp. Une propriétaire ouvre au jeune homme et lui fait visiter cet endroit où elle habite : c'est encore par l'entremise d'un personnage féminin que le roman met en scène le conflit irréductible entre la vie courante du dehors et celle du dedans, inimaginable et incompréhensible pour ceux qui ne l'ont pas vécue, même s'ils en étaient, comme c'est le cas ici, des spectateurs privilégiés :

Elle doit se demander ce que je veux, c'est sûr. Elle ne comprendrait d'ailleurs pas, si je lui expliquais que je veux simplement voir. Regarder, je ne cherche rien d'autre. Regarder du dehors cet enclos où nous tournions en rond, des années durant. Rien d'autre. Si je lui disais que c'est cela que je veux, simplement cela, elle ne comprendrait pas. Comment pourrait-elle comprendre ? Il faut avoir été dedans, pour comprendre ce besoin physique de regarder du dehors (GV, 181).

Dans un épisode situé plusieurs années après-guerre qui raconte une expérience proustienne — un morceau de pain noir réactive la mémoire involontaire du camp —, le narrateur se trouve parmi un groupe d'amis. Seule la maîtresse de maison est nommée :

Catherine m'a demandé ce que j'avais. Je n'avais rien, comme ça, une pensée, aucun rapport, je ne pouvais quand même pas lui dire que j'étais en train de mourir, en train de défaillir de faim, très loin d'eux, très loin du feu de bois, des paroles que nous prononcions, sous la neige de Thuringe, au milieu des grands hêtres où soufflaient les rafales de l'hiver (GV, 150).

Dans la seconde phrase de l'extrait cité, le narrateur passe de «Catherine» à «eux» : la femme est à la fois celle avec qui la mémoire du camp ne peut être partagée et celle qui sert d'intermédiaire entre le survivant et le reste de la société. Encore plus loin, alors qu'il se trouve à Ascona pour essayer une première fois de raconter son *Grand voyage*, le narrateur rencontre à nouveau une jeune femme qui veut se lier à lui, en lui demandant, celle-là, s'il est un ami de Bob : «Elle était belle, bruissante, exactement ce qu'il me fallait pour oublier mon copain de Semur. Mais je n'avais pas envie d'oublier mon copain de Semur, à ce moment précis» (GV, 152).

Cependant, le personnage féminin dont il est le plus longuement question dans le roman s'oppose non seulement à Gérard par le sexe, mais aussi par l'origine ethnique et l'appartenance générationnelle. L'Allemande Sigrid, trop jeune pour avoir connu la guerre, est confrontée à une mémoire culpabilisante qui lui est, entre autres, transmise par Gérard. Considérée par lui comme «l'oubli» (GV, 170), elle représente, par rapport au passé et à la vie, une attitude incompatible avec celle de l'ancien déporté, à savoir la recherche volontaire de l'amnésie qui touche une large partie de la société d'après-guerre et qui, par le fait même, accentue l'irrecevabilité de la mémoire que Gérard voudrait transmettre :

la jeune Allemande aux yeux verts, Sigrid, prend un relief particulier dans le récit, je vais réaliser que Sigrid, insensiblement, dans mon récit devient le pivot de cette soirée, de cette nuit, ensuite. Sigrid, dans mon récit, va prendre un relief particulier, peut-être tout naturellement parce qu'elle est, de toutes ses forces elle essaye d'être,

l'oubli de ce passé qui ne peut s'oublier, la volonté d'oublier ce passé que rien ne pourra jamais abolir, mais que Sigrid rejette d'elle, de sa vie, de toutes les vies autour d'elle, avec son bonheur de chaque instant présent, sa certitude aiguë d'exister, opposée à l'aiguë certitude de la mort que ce passé fait suinter comme une résine âpre et tonifiante (GV, 174-175).

Dans presque tous les passages du roman où elle apparaît, la femme représente la possibilité d'une réintégration dans la vie et dans la société après l'expérience du camp, mais au prix d'un oubli au moins temporaire de cette expérience. Inversement, la remémoration s'effectue, pour le survivant, au prix d'un renoncement à la vie, au plaisir et à la socialité que la femme pourrait lui apporter. Jorge Semprun thématise ainsi les rapports entre les sexes d'une façon qui concrétise et qui individualise la tragédie à laquelle est conduit celui qui doit à la fois revivre et se souvenir, alors que mémoire et vie sont incompatibles³⁹⁰. Il montre aussi, du même coup, le profond conflit qui scinde les micro-sociétés dans lesquelles le déporté cherche à s'intégrer et, par extension, l'ensemble de la société européenne d'après-guerre, la mémoire du camp de concentration interdisant tout rapprochement solide et durable entre ceux qui la conservent et les autres, qui ne peuvent pas la recevoir.

C'est aussi par le biais d'une femme que le romancier aborde le problème du rapport entre les mémoires de ceux qui ont été déportés dans les camps de concentration pour prisonniers politiques comme Buchenwald et de ceux qui ont été envoyé dans les camps d'extermination comme Auschwitz. Après son retour, Gérard rencontre une Juive qu'il avait vue à Paris sous l'Occupation et qu'il avait aidée à s'orienter. Après la guerre, cette femme ne conserve aucun souvenir de lui et de son aide, ce qui amène le narrateur à conclure qu'elle «a fait ce voyage et qu'elle en est revenue morte, murée dans sa solitude» (GV, 115). Entre eux ne peut exister, comme Gérard s'en excuse auprès d'elle, que le «malentendu» (GV, 114). Si le narrateur sait qu'il ne peut partager son expérience et sa mémoire avec ceux

³⁹⁰ Cette idée-clé de Semprun, omniprésente dans tous les récits qu'il a consacrés à l'univers concentrationnaire, donnera son titre à *L'écriture ou la vie*, son œuvre la plus célèbre.

pour qui ses souvenirs sont littéralement inimaginables, il comprend en revanche avec une lucidité complète qu'il n'est pas davantage en mesure de recevoir la mémoire de ceux qui ont subi un traitement encore plus horrible³⁹¹. À tous les niveaux, la mémoire concentrationnaire est de son point de vue une mémoire qui atomise les sociétés en isolant ceux qui en sont les dépositaires.

Il ne faudrait cependant pas croire que, dans *Le grand voyage*, il en aille seulement ainsi entre les hommes et les femmes ou qu'il en aille ainsi pour toutes les mémoires possibles de la guerre. Le narrateur décrit aussi les impossibilités auxquelles il a été confronté vis-à-vis des autres hommes après son retour du camp. Lorsque, par exemple, son copain Michel lui demande de raconter ce qui lui est arrivé en Allemagne, Gérard est incapable de s'ouvrir :

«Et moi, je ne sais plus ce qu'il y aurait à raconter.»
 Michel mange aussi. Ensuite, il demande :
 «Trop de choses, peut-être?»
 «Ou pas assez, pas assez par rapport à ce qu'on ne
 pourra jamais raconter» (GV, 209).

Mais, dans l'univers de Semprun, l'autre homme est d'abord et avant tout celui avec lequel il est possible d'entretenir une relation fraternelle et de partager des expériences communes. C'est là l'une des fonctions essentielles que remplit le «gars de Semur» en compagnie duquel Gérard fait tout le chemin en direction de Buchenwald. Plutôt que d'accentuer les incompréhensions, comme c'est le cas avec les femmes au retour du camp, les dialogues échangés entre Gérard et son copain resserrent les liens qui les unissent. Le langage et la mémoire se situent ici clairement du côté de la solidarité et de la possible fondation d'une communauté d'expériences, de valeurs et de visions du monde. Dans le passage suivant, par exemple, le partage d'un même souvenir — celui d'un vin délicieux — sert à contrer la désagrégation qui menace constamment la micro-société que forment les deux nouveaux amis :

³⁹¹ Semprun revient sur ce point dans le reste de son œuvre, entre autres dans *L'écriture ou la vie* dont le huitième chapitre (p. 283-323) est consacré à Primo Lévi.

A-t-il peur d'être seul, qui sait, tout à coup ? Je ne crois pas. Pas encore, tout au moins. C'est de ma solitude qu'il a peur, certainement. Il a cru que je flanchais, subitement, devant ce paysage mordoré sur un fond blanc. Il a cru que ce paysage m'avait frappé à quelque point sensible, que je flanchais, que je ramollissais subitement. Il a peur de me laisser tout seul, le gars de Semur. Il m'offre le souvenir du chablis, il veut que nous buvions ensemble le vin nouveau des souvenirs communs (GV, 16-17).

Avec le «gars de Semur», le narrateur peut raconter et écouter des histoires de la Résistance, par exemple celle de la moto volée aux Allemands et menée au maquis du «Tabou» (GV, 18) : «Il [le "gars de Semur"] sait que nous avons des souvenirs communs, que nous nous sommes peut-être même rencontrés, sans nous connaître. Il était dans le maquis, à Semur, quand nous avons été leur apporter des armes» (GV, 16). Ce faisant, il met en place une mémoire collective de la Résistance semblable à celle que mettent en circulation les romans de Beauvoir, Bory, Gary, Vailland et Vercors. Cependant, à la différence de ce que l'on retrouve dans ces romans résistancialistes, cette possibilité de dialoguer, de partager une expérience commune et d'arriver à une compréhension mutuelle entre deux hommes prend fin pour Gérard et disparaît de l'univers représenté dans *Le grand voyage* au moment où le train arrive en gare de Buchenwald et où le «gars de Semur» trouve la mort. Dès lors, un nouveau type d'existence, d'expérience et de rapport à l'autre est amorcé tandis que ceux qui avaient cours auparavant sont définitivement abandonnés :

À Ascona, deux ans plus tard, à peu près deux ans plus tard, je finis ma deuxième tasse de café, et je pense que c'est moche que le gars de Semur soit mort. Il n'y a plus personne à qui je puisse parler de ce voyage. C'est comme si j'avais fait tout seul ce voyage. Je suis tout seul, désormais, à me souvenir de ce voyage. La solitude de ce voyage va me ronger, qui sait, toute ma vie (GV, 165).

J'allonge son cadavre sur le plancher du wagon et c'est comme si je déposais ma propre vie passée, tous les souvenirs qui me relient encore au monde d'autrefois» (GV, 256).

De même que pour la déréalisation du monde causée par la déportation, c'est l'expérience concentrationnaire, et elle seule, qui ne peut être transmise, qui rend le langage et la communication problématiques. D'où une

différence primordiale qui oppose le texte de Semprun et celui de Simon : alors que le second présente toute velléité de communiquer et de partager une expérience passée comme une manière de radicaliser l'incompréhension irréductible qui oppose les êtres, le premier laisse entendre que, en situation normale, le langage peut servir à établir une compréhension mutuelle autour d'une mémoire collective, mais que certaines expériences d'une atrocité extrême, telle la déportation, interdisent cette compréhension.

Adoptant, dans les passages qui représentent la jeunesse de son père, le point de vue de celui qui retransmet une mémoire reçue, et non de celui qui cherche à communiquer une mémoire vécue, le narrateur de Rouaud distingue lui aussi clairement la mémoire concentrationnaire de toutes les autres mémoires issues de la Seconde Guerre mondiale. Un épisode du roman qui n'est pas sans rappeler *Les armes de la nuit* raconte le retour de Michel Christophe, membre de la Résistance et camarade de Joseph qui a été envoyé à Buchenwald. Le narrateur y décrit l'incommunicabilité à laquelle le rescapé et celui à qui il se confie sont confrontés :

[À] mesure qu'il [Michel Christophe] reprenait des forces, que son regard paraissait moins lointain, commençant à raconter les affres du corps : la faim, les poux, la vermine, la dysenterie, le froid, la fièvre, mais comment faire entendre cette faim-là à ceux qui évoquent en retour leurs privations, ces démangeaisons-là à se gratter jusqu'au sang et à la folie à ceux qui se plaignent que le savon était une denrée rare et ne moussait jamais, ce froid-là à ceux qui grelottèrent quatre hivers, cette fièvre-là à ceux qui empilaient sur eux couvertures et édredons, alors gardant le reste pour lui, ne confiant que bien plus tard à son camarade Joseph ce qui tourmentait ses jours et ses nuits depuis son retour et dont il avait été le témoin : cinq cents petits Gitans, entre cinq et douze ans, exécutés à la seringue, un à un, que l'on immobilisait sur une table pendant qu'un pseudo-chirurgien, liftier dans le civil, leur enfonçait une longue aiguille dans le cœur, y instillant un poison jaunâtre à l'effet foudroyant. Et son camarade, se rappelant sa lenteur à bicyclette et le hasard bienheureux qui lui avait valu de ne pas partager le même sort, se retenant de lui demander s'il avait fait partie de ceux qui maintenaient de force les petits martyrs (*HI*, 157-158).

Cependant, aux antipodes d'un soupçon généralisé à l'endroit de la parole ou du récit, *Des hommes illustres* reconstruit une mémoire collective, à la fois familiale et communautaire. Dès l'incipit, le roman de Rouaud aborde la question des moyens de communication qui préservent Random de l'isolement. Le texte s'ouvre au moment où Joseph enlève des branches d'arbres qui menacent d'arracher les fils de son téléphone, éventualité qui intéresse l'ensemble de la communauté :

Un prochain coup de vent risquait de tout arracher, nous coupant provisoirement du monde extérieur. Non que Random occupât une vallée perdue à l'écart de la civilisation, mais nous devions à notre téléphone d'appartenir à une sorte de caste, d'aristocratie locale. Les gens de la campagne, qui n'en étaient pas encore dotés et hésitaient à confier le nom de leur correspondant à l'opératrice, avaient pris l'habitude de venir appeler de chez nous plutôt que de la poste (*HI*, 9).

Alors que, dans les années soixante, le père maintient le contact entre son village et le reste du monde, le fils cherche à faire de même dans les années quatre-vingt-dix, par l'entremise d'un récit dont il situe le temps de l'énonciation après que les mémoires vivantes du père et de la communauté bretonne traditionnelle de Random soient disparues à peu près simultanément : «Telle qu'on feint encore de l'admirer et que le souvenir la perpétue, la Bretagne n'est plus. Elle a rejoint dans son passé légendaire Ys l'engloutie et le secret des mégalithes. Persistance rétinienne : les yeux de la mémoire mettent longtemps avant de se dessiller» (*HI*, 40). Dans cette perspective, le récit de Rouaud sonne le glas des disparus, mais il leur assure par là même une continuité *post-mortem* en établissant, par le biais du langage et de la représentation romanesque, une manière de contact entre leur univers englouti et l'univers de la fin du vingtième siècle.

Dans la seconde partie du roman, consacrée à 1939-45, la mémoire familiale-communautaire qui est conservée et retransmise par le roman n'est pas accessible d'emblée et dans son entièreté au narrateur comme c'est le cas pour la mémoire vécue dont il est question dans la première partie. Sa

reconstitution résulte d'un travail de recherche et d'assemblage qui n'est pas sans rappeler l'approche privilégiée par l'historien. Le narrateur du roman évoque en effet à plusieurs reprises les différentes sources auxquelles il a puisé pour mener son récit à bien. Il mentionne tantôt que sa mère, Anne, lui a raconté «que sans Freddy elle serait morte ce 16 septembre 1943» (*HI*, 170), tantôt qu'il connaît «l'épisode fameux de la moto» avec laquelle Joseph a forcé un barrage allemand grâce à un dénommé «Étienne» (*HI*, 172). Le nom de résistance de son père, «Jo le dur», lui est parvenu par l'entremise d'«une lettre de la fin de la guerre, écrite par le commandant du réseau Neptune auquel il [Joseph] appartient un certain temps, attestant qu'il effectua de nombreuses et périlleuses missions et que sa conduite et sa bravoure ont toujours été dignes des plus grands éloges» (*HI*, 172). Dans l'adresse finale à sa mère, il montre que les connaissances dont il dispose à propos de ce qui suit le bombardement de Nantes lui proviennent, entre autres, de photos, dont l'une montre le «jour prochain [des] fiançailles» (*HI*, 174) d'Anne et de Joseph. Comme un historien-biographe, le narrateur intègre ses sources d'une manière qui donne un effet de vérité à son récit et qui lui permet de poser des hypothèses, de définir des possibles et de circonscrire une vraisemblance à propos des attitudes adoptées par Joseph, des pensées qui lui sont venues, ainsi que des différentes circonstances de son existence sur lesquelles il ne peut avoir aucune certitude absolue. C'est par exemple ce qu'il fait dans l'ouverture de la deuxième partie du roman :

Il [Joseph] était certainement de ceux qui avaient le moins à perdre, sinon la vie, mais y tenait-il vraiment quand on se souvenait de la Toussaint 41 et du grand jeune homme triste en manteau de deuil penché au-dessus de la tombe des siens, incapable de s'arracher au pouvoir d'aimantation de la dalle de granit» (*HI*, 117).

Dans ce type de passage, *Des hommes illustres* s'écarte du genre romanesque pour rejoindre celui de la chronique.

Mais, à la différence de l'historien, le narrateur de Rouaud recourt également à des formes du récit qui relèvent habituellement de la fiction afin de mettre en scène ce que ni le témoignage oral ni la source archivistique ne peuvent révéler. Par exemple, dans le passage où, fuyant *in extremis* le

service du travail obligatoire, Joseph se dissimule sous un convoi à l'arrêt, le récit passe au discours indirect libre, montrant ce que seul le personnage lui-même est en mesure de connaître :

De ce côté-ci, la voie ferrée traverse la partie ouest de la ville. La longer, avec ce gris sale bordant l'avenue, il lui serait difficile de passer inaperçu. Couper par la zone de triage et rejoindre le fleuve ? Trop d'embûches, et la quasi-certitude de tomber sur une patrouille. Attendre la nuit ? Sans une cache sûre, il ne donne pas cher de ses chances d'ici là. Reste la gare (*HI*, 136).

Plus loin, le narrateur laisse entendre qu'il dispose d'un point de vue privilégié sur son personnage comparable à celui que le narrateur d'un roman réaliste classique peut adopter sur ceux dont il raconte l'histoire, en usant cette fois du discours direct libre, puis en décrivant un sentiment que son personnage a ressenti, mais qu'il n'a pas même verbalisé au moment de l'action : «C'est cuit», se dit-il, en même temps qu'un liquide glacé lui vrille le cœur» (*HI*, 137). Ailleurs, il représente aussi la voix intérieure des autres. Tel est le cas dans le passage en discours indirect libre où quelques personnes, réfugiées dans le sous-sol de la cathédrale de Nantes, s'inquiètent à l'unisson du sort que leur réserve le bombardement : «Chacun se demande si la place du voisin ne serait pas un meilleur gage de survie que la sienne. À quel emplacement le salut ? Là-bas plutôt qu'ici ? Sous cette partie basse de la voûte ou dans l'encadrement de la porte ? Quelles victimes futures ont déjà dans cette loterie funèbre reçu leur billet de mort ?» (*HI*, 165). Par le type de narration qu'il privilégie, le narrateur donne implicitement, aux côtés de la recherche de documents archivistiques, le romanesque et l'imagination pour des instruments légitimes permettant à la fois de comprendre et de représenter l'événement passé. Il s'agit ici, en donnant un récit plein dans lequel sont colmatées des failles qui auraient forcément été laissées béantes par la seule approche historique, de mettre en scène ce qui ne peut être scientifiquement connu. Ce faisant, le narrateur plaide en faveur d'une mémoire collective qui accepte lucidement de re-crée une image cohérente du passé à partir des bribes de connaissance archivées qui sont toujours à sa disposition et aussi à partir de ce que les travaux conjugués de

l'imagination et de la mise en récit peuvent apporter en plus³⁹². Vis-à-vis de la Seconde Guerre mondiale et de sa mémoire, le roman de Rouaud tire le père et la communauté du côté de la fiction, et il le fait explicitement, en toute connaissance de cause. S'il les simplifie, laissant croire que leurs motivations les plus intimes sont accessibles aux contemporains et aisément compréhensibles, il les élève en revanche à une stature romanesque, ce qui en fait des personnages propres à toucher l'imagination et, par le fait même, susceptibles de servir à l'élaboration d'une mémoire toujours vivante et potentiellement collective de la dernière guerre mondiale. Pour celui selon qui il a été difficile de vivre auprès du «Grand Joseph» : «Tout ce qui concourait à faire de lui [Joseph] un homme illustre — sa force de caractère, sa bonne humeur, son sens de la parole — nous renvoyait à notre difficulté à croître dans son ombre» (*HI*, 68), la composition d'une œuvre d'imagination et, en partie, de fiction à partir de la mémoire paternelle est en outre une manière de reprendre à son compte et de retransmettre encore plus largement le passé que celui-ci lui a transmis, de développer son propre «sens de la parole» et, surtout, comme il le dit dans l'adresse finale à sa mère, de devenir «glorieux» (*HI*, 173) et de faire en sorte que les siens le soient eux aussi en s'assurant de «ne pas disparaître avant qu'on ait un peu parlé [de lui et d'eux]» (*HI*, 173).

Aux antipodes du regard nostalgique et admiratif que le narrateur de Rouaud porte sur le souvenir de son père, Louisiane tente de bâillonner la mémoire de sa mère :

Maman, tu vas la fermer oui, lui dis-je, ce fut plus fort que moi, tu vas te taire à la fin ? Elle commençait à m'énervier avec ses pleurnicheries. Tout ça c'est de l'histoire ancienne. Tu pourrais changer de disque de temps en temps, lui lançai-je avec toute la colère que j'avais accumulée depuis cinq minutes, que dis-je, depuis des jours, depuis des mois, depuis des années, depuis le temps que je la supportais (*CS*, 20).

³⁹² *Des hommes illustres* n'est pas unique dans la façon avec laquelle il représente la Seconde Guerre mondiale. Pour les années quatre-vingt-dix, il faut au moins mentionner *Dora Bruder* (1997), de Patrick Modiano, qui oscille aussi entre la reconstruction historique à partir d'archives et l'élaboration de fictions vraisemblables qui tendent, mais sans y parvenir (à la différence de ce qui se passe dans le texte de Rouaud) à combler ce que les archives laissent dans l'ombre.

Marginalisée dans un état de société où, selon elle, la majorité ignore jusqu'à l'existence de Darnand (CS, 33), la narratrice de *La compagnie des spectres* refuse à la fois de recevoir les récits de Rose et de la laisser les transmettre au séide du monde officiel et légal, l'huissier, qui a fait irruption chez les deux femmes. À travers une histoire s'ouvrant sur la situation critique d'une fille qui, devant un regard étranger, veut boucler sa mère derrière une porte close afin «de la cacher et la mettre [...] hors d'état de nuire» (CS, 11), le texte met en scène une inadéquation radicale entre le rappel des «années noires» et les enjeux qui sont à l'œuvre dans le monde contemporain. Cherchant à se soumettre aux règles et aux bienséances qui conviennent à maître Échinard et à la situation dans laquelle elle vit, Louisiane refoule la mémoire transmise par sa mère. Du point de vue qu'elle défend dans son récit, Rose, qui a vécu la Seconde Guerre mondiale et qui en lègue une représentation, n'est ni illustre, ni glorieuse, mais exaspérante, menaçante et honteuse. Entre la mémoire que la mère transmet et la réticence de sa fille, le roman de Salvayre décrit, de manière plus explicite que tous les autres romans analysés ici, une nouvelle forme de guerre civile qui fait rage à l'intérieur de la société représentée. Avec *La compagnie des spectres*, ce ne sont plus les Résistants et les Collaborateurs qui s'opposent en premier lieu, et pas davantage ceux qui se réclament après coup de leurs positions antagoniques, mais, de façon non moins violente, deux générations qui ne peuvent harmoniser leur rapport au passé et qui semblent du coup être condamnées à l'affrontement jusqu'à ce que l'une d'entre elles soit anéantie. Alors que la mère impose ses souvenirs et son traumatisme, la fille croit que leur relation ne peut déboucher que sur la mort de l'une d'entre elles : «J'aurais voulu disparaître. Ou supprimer ma mère, une fois pour toutes» (CS, 117).

Même si la fin du texte reste ouverte, les deux femmes se rejoignant pour jeter l'huissier «dehors. Dans l'ouragan» (CS, 188), tout porte à croire que le conflit mère-fille se termine à l'avantage décisif de la première. Car, si Louisiane critique impitoyablement les récits de sa mère, elle ne les reçoit pas moins. Non seulement Rose refuse-t-elle de se laisser dissimuler et

réduire au silence, non seulement fait-elle irruption hors de sa chambre à deux reprises, et ce, malgré les menaces de sa fille et les doses massives de calmants qui lui ont été administrées, mais Louisiane ne peut de son côté ignorer la mémoire qui lui a été et qui lui est encore violemment imposée. Comme elle le relate par exemple dans le passage suivant, le rejet des souvenirs maternels ne l'a pas empêchée d'être imprégnée par ceux-ci, de subir aussi fortement leur présence et leurs conséquences psychosociologiques (désarroi et marginalisation) que si elle avait elle-même vécu les événements rapportés dont elle connaît le déroulement «par cœur» (CS, 15) : «Et ma mère, pensai-je, m'a infusé cette peur. J'ai peur des hommes, j'ai peur de la nuit où circulent les spectres, j'ai peur du maréchal Putain que ma mère croit vivant, j'ai peur des bruits et du dehors» (CS, 42). Selon Marie-Pascale Huglo, l'excipit de *La compagnie des spectres* peut être interprété comme un triomphe remporté en commun par Rose et Louisiane sur l'univers social qui les oppresse toutes les deux :

La filiation féminine, qui ferait la joie des férus d'enchâssement, met donc en place une destinée tragique qui, depuis le meurtre de "l'Oncle Jean" (comme l'appelle Louisiane), voue filles et mères à l'isolement social, à la folie, à la pauvreté, à l'inadéquation. En jetant l'huissier par (à) la porte, Louisiane rejoint le camp de sa mère et des femmes révoltées pour, symboliquement, venger la mort, l'injustice, et renverser l'ordre établi³⁹³.

Mais il est pour le moins aussi légitime de retrouver, dans cette finale, la dernière étape de la contamination de la fille par la mère. Le roman qui met en scène un tiraillement tragique entre contemporanéité amnésique et mémoire exacerbée se termine à un moment où, dans l'univers représenté, Louisiane ne semble plus vouloir résister à Rose ou la critiquer. Dans le temps de l'énonciation, qui se situe après le temps de l'histoire comme le montre le passé simple qui est le tout dernier temps de verbe utilisé dans ce roman : «[N]ous le jetâmes dehors» (CS, 187), ce serait alors le récit de ces événements et toute la violence à l'égard de la mère dont il est porteur qui assureraient à Louisiane, non pas en tant que personnage impliqué dans l'action, mais en tant que narratrice première, une possibilité de défolement

³⁹³ Marie-Pascale Huglo, *art. cit.*, p. 42.

et de libération, une ultime forme de contrôle exercé à la fois sur la mémoire oppressante de Rose et sur le monde extérieur tout aussi oppressant qui s'emploie à marginaliser cette mémoire en la reléguant au statut de folie. Il importe cependant de remarquer que, s'il lui permet de prendre le dessus sur les deux tableaux, le récit énoncé par Louisiane en vient quand même à médiatiser la mémoire maternelle et à la retransmettre vers un autre destinataire. Dès lors, le texte de Salvayre se situe en pleine ambivalence; il critique d'un côté la mémoire traumatique de la Seconde Guerre mondiale en soulignant son inadéquation dans le contexte contemporain et, d'un autre côté, il travaille contre l'amnésie qui règne dans ce même contexte.

Le texte de Makine met lui aussi en scène un personnage qui se situe entre une mémoire marginale et un contexte social où une forme d'amnésie collective triomphe. Le narrateur de *Requiem pour l'Est* est non seulement le médiateur de mémoires ancestrales, celle de son grand-père à laquelle succède celle de son père, mais aussi d'une mémoire nationale, celle de la Russie, et plus particulièrement de sa participation héroïque à la Seconde Guerre mondiale qui est ignorée à la fois par la génération des jeunes Russes dont il fait lui-même partie et par les milieux mondains d'Occident. Le roman montre ainsi une situation dans laquelle celui qui entreprend de retransmettre une mémoire collective est d'abord celui qui éprouve de la difficulté à recevoir cette mémoire et à en reconnaître la pertinence. Ici, les malentendus et les brouillages communicationnels se multiplient d'abord entre le héros et ceux qui cherchent à lui transmettre la mémoire, puis entre lui et ceux vers qui il veut ensuite diffuser cette même mémoire. Sous l'impulsion de l'amante du héros, qui est aussi sa collègue dans les services secrets soviétiques, les souvenirs d'enfance, ainsi que les récits à propos de son père et de son grand-père ressurgissent après avoir été longtemps et volontairement refoulés : « Sans toi j'aurais définitivement abandonné cet enfant endormi au milieu de la forêt caucasienne, comme souvent nous abandonnons à l'oubli des parcelles irrécupérables de nous-mêmes, jugées trop lointaines, ou trop pénibles, ou bien trop difficiles à avouer » (RE, 24). De même, c'est la mémoire nationale dont le héros est aussi porteur qui est refoulée dans les deux premières parties du texte. À son amante et collègue

qui lui délègue la première un devoir de mémoire et de témoignage en lui disant : « Il faudra, un jour, pouvoir dire la vérité... », le narrateur répond d'abord intérieurement : « Quelle vérité ? » (RE, 91). Devant son supérieur et maître à penser Chack qui lui parle des Rosenberg, il pense d'abord : « C'est une tout autre génération ! Celle qui ne voit pas ou ne veut pas voir que nous avons changé d'époque. [...] Une génération qui ne croyait pas à la fin. À la fin de l'empire, à la fin de son histoire, à l'oubli de cette histoire, des hommes de cette histoire » (RE, 111). Ensuite, après les parties III et IV du roman (RE, 133-179; 181-251) qui sont respectivement consacrées à l'histoire du grand-père puis à celle du père, c'est-à-dire à l'acceptation, à la reconstruction et à la transmission de la mémoire familiale par le narrateur, celui-ci entreprend à son tour de défendre la grandeur passée de la Russie devant d'autres qui, comme lui auparavant, refusent de la reconnaître. Parmi les Russes, il affronte le mépris railleur de Val Vinner, un ancien espion émigré clandestinement aux États-Unis qui est devenu trafiquant d'armes après la chute du bloc communiste. Parmi les Occidentaux, il doit faire face à une opinion publique manipulée par des médias qui sont à la solde des Américains et qui, de ce fait, travaillent en sourdine à faire oublier la part que l'Armée Rouge a prise dans la victoire contre le nazisme. C'est ce que Chack démontre au narrateur après la projection du documentaire parisien dans lequel la participation militaire des Russes au dernier conflit mondial et la supposée lenteur avec laquelle ils ont libéré les camps nazis est fortement critiquée :

[C]e genre de produit est conçu non pas pour se souvenir, mais pour faire oublier. Oublier la bataille de Moscou, oublier Stalingrad, Koursk... J'ai parlé avec le sponsor : le prochain épisode est déjà en fabrication. Ça va s'appeler *Les soldats de la liberté*. El-Alamein, combats dans le Pacifique, débarquement en Normandie, libération de l'Europe — et voilà toute la Seconde Guerre mondiale. Surtout pas un mot sur le front de l'Est. Ça n'a pas existé. Et en plus, il parlait avec un sérieux très sincère : « El-Alamein est la première grande victoire, le vrai tournant de la guerre ! » De leur guerre... (RE, 292).

Dans toutes les situations susmentionnées, le roman reproduit la même dysfonction communicationnelle : un personnage cherche à diffuser une mémoire collective russe de la Seconde Guerre mondiale, mais les

récepteurs de cette mémoire perçoivent tout au plus les effets de dissonance qu'elle produit dans le contexte actuel, ce pourquoi elle est à chaque fois dévalorisée par eux, soit au nom d'une lassitude exaspérée envers de vieux récits incessamment rabâchés, soit au nom d'une autre mémoire collective, puissante et belliqueuse, qui est parvenue à s'imposer. Dans chacun des cas, le transmetteur est confronté à un problème crucial : il lui faut trouver la forme discursive, le type de récit qui lui permettra de rendre son point de vue sur le passé crédible et intéressant, de manière à pouvoir triompher de l'amnésie et de la mémoire américanisée.

En deçà du conflit qui l'oppose aux tenants des positions mémorielles adverses, le narrateur aborde aussi ce problème de la forme afin de définir la nature exacte du rapport qu'il entretient avec le passé. Avant d'être confronté aux Russes et aux Occidentaux qui méprisent le passé de la Russie, le héros de Makine doit faire face à la conscience douloureuse que la mémoire est une distorsion et que son point de vue sur les événements révolus ne circonscrit pas une réalité objective. Vis-à-vis de lui-même comme des autres, il ne croit pas être le détenteur du vrai, mais plutôt le récepteur et le dernier transformateur en date d'une série de récits déjà médiatisés, transmis et retransmis par différents intermédiaires successifs jusqu'à lui. Représentant son père peu de temps après une grande bataille qui s'est terminée par la recherche, dans une école abandonnée, des derniers combattants allemands toujours en vie, il laisse entendre que la mémoire vécue d'événements cataclysmiques récents est déjà en grande partie une sélection et, par le fait même, un effacement :

Pavel ne s'étonna pas que le souvenir de ces classes désertes fût plus tenace que celui de la bataille elle-même, pour laquelle pourtant il reçut une médaille et dont la date était marquée par des salves victorieuses à Moscou. Il connaissait trop bien les imprévisibles caprices de la guerre et de ce qui en restait dans la mémoire (*RE*, 192).

Puis, décrivant son père dans les années de l'immédiat après-guerre, il montre que la très parcellaire mémoire vécue de l'ancien combattant a été mise hors-la-loi et remplacée par une mémoire officielle sans aucun rapport avec la vérité des souvenirs qui ont pu être conservés :

Pavel avait l'étrange impression que les gens autour de lui parlaient d'une autre guerre et que de plus en plus ils croyaient à cette guerre qu'on inventait pour eux dans les journaux, sur les panneaux, à la radio. Il parla de la sienne, des disciplinaires, des assauts à main nue. Le chef d'atelier le rabroua, ils s'empoignèrent. [...] Quand la dispute se calma et qu'ils restèrent seuls, l'homme l'emmena dehors, derrière un amas de vieilles traverses, et l'avertit : « Tout ce que tu dis est vrai, mais si demain on t'embarque pour ta vérité, sache que je n'y suis pour rien. Des mouchards, il y en a dans l'atelier... » (RE, 238)

Partiellement effacés par le psychisme humain, malmenés par le régime stalinien, les événements révolus sont de plus remodelés par le narrateur. Celui-ci, ainsi qu'il le dit à son amante, occupe vis-à-vis du passé une situation particulière qui l'amène inévitablement à prendre parti à propos de ce dont il se souvient : « [T]ous mes souvenirs sont faussés. Depuis ma naissance. Et je ne pourrai jamais témoigner au nom des autres » (RE, 26); « [F]ils d'un père déchu. Comment veux-tu que je sois un témoin impartial? » (RE, 27). Dès le départ, dire la vérité semble ainsi, pour lui, une « idée irréalisable » (RE, 26).

Mais, si l'imagination et les interprétations partiales sont les seules manières de (re)saisir le passé qui lui sont accessibles, le narrateur de *Requiem pour l'Est* ne renonce pas pour autant à raconter l'histoire de ses ancêtres et de sa patrie. Celui qui a conscience de n'être « ni un témoin objectif, ni un historien, ni surtout un sage moraliste » (RE, 126) opte au contraire, à la manière du narrateur de Rouaud, pour une narration qui doit convaincre et informer ses destinataires, non en dissimulant, mais en dévoilant les emprunts qu'elle fait aux formes de la fiction romanesque. Confronté à une mémoire collective occidentale de la Seconde Guerre mondiale que vient de présenter le documentaire financé par des marchands d'armes américains, le héros de Makine sait que le travail et l'autocritique de l'historien attaché à établir les faits est moins susceptible de faire entendre son point de vue à l'autre que l'art du romancier susceptible d'extraire une vérité à la fois individuelle et exemplaire de l'événement révolu : « Mes notes ressemblaient à un étrange reportage qui parvenait d'un monde inexistant, d'un néant. Je comprenais qu'au lieu de cet inventaire de faits avec sa

prétention d'objectivité historique, il fallait raconter la trame toute simple, souvent invisible, souterraine, de la vie» (*RE*, 125). Il pense par exemple que l'histoire en partie réinventée de son père, qu'il imagine franchissant des mares de cadavres pour libérer les camps d'extermination nazis, pourrait amener ceux qui critiquent la lenteur de l'Armée Rouge au cours de la Seconde Guerre mondiale à avoir plus de reconnaissance à l'endroit du courage dont les Russes réels ont alors fait preuve :

Je comprenais maintenant que dans cette absurde discussion après le film, j'aurais dû parler juste de ce soldat [Pavel]. Ne dire que ces quelques minutes entre le moment où il plongeait dans la bouillie brune contenant mille morts en suspension et la seconde où, encore conscient, il portait sa main à son visage à moitié arraché par un éclat... Oui, il aurait fallu expliquer que c'est la vue de cette eau qui avait ralenti la course des soldats (*RE*, 281-282).

Du point de vue défendu par le héros, ce ne sont pas les millions de morts statistiquement comptabilisés qui peuvent créer de l'empathie entre les Occidentaux contemporains et les Russes des années 40, mais la mise en scène d'un soldat soviétique typique (au sens lukácsien³⁹⁴). Aussi, aux côtés des allusions qui laissent entendre que le narrateur a consulté des sources pour connaître l'histoire de Pavel, notamment les récits d'une vieille femme qui l'a connu (*RE*, 249), les troisième et quatrième parties du roman, consacrées à la guerre civile des années 20 et à la Seconde Guerre mondiale, ont la forme d'un roman réaliste classique à la manière de Balzac, dans lequel le narrateur homodiégétique efface presque complètement les marques de sa subjectivité, représentant ce que seul le narrateur omniscient d'une histoire fictive connaît, à savoir les pensées qui traversent l'esprit des personnages et les émotions qu'ils ressentent aux moments les plus forts d'une action révolue depuis des décennies : «Il lui arrivait [à Pavel] de se dire

³⁹⁴ Lukács définit la notion de type en ces termes : «[L]e type, selon le caractère et la situation, est une synthèse originale réunissant organiquement l'universel et le particulier. Le type ne devient pas un type grâce à son caractère moyen, mais son seul caractère individuel — quelle qu'en soit la profondeur — n'y suffit pas non plus ; il le devient au contraire parce qu'en lui convergent et se rencontrent tous les éléments déterminants, humainement et socialement essentiels, d'une période historique, parce qu'en créant des types on montre ces éléments à leur plus haut degré de développement dans le déploiement extrême des possibilités qui s'y cachent, dans cette représentation extrême des extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l'homme et de la période.» (Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1973, p. 9.)

qu'il avait vu tout ce qu'on pouvait voir de la mort, qu'aucun corps meurtri, déchiré, morcelé ne devait plus le surprendre par la fantaisie des mutilations. Pourtant la mort restait étonnante» (RE, 188). À travers une représentation largement inventée de son père et de son grand-père, c'est à un plaidoyer implicite en faveur du genre romanesque que se livre le narrateur et, par extension, le romancier lui-même qui réalise avec *Requiem pour l'Est* les ambitions de son propre héros.

B. Fonctions sociales du langage romanesque en contexte de remémoration

Roman sur la mémoire collective russe racontant l'histoire d'un homme qui ambitionne de retransmettre cette mémoire sous une forme romanesque, *Requiem pour l'Est* établit lui-même implicitement, par le biais de l'autoréférence, la légitimité de sa forme et de son propos dans le contexte de sa parution. Par l'entremise de son héros qui se souvient et qui entreprend de transmettre la seule réalité du passé qui lui est accessible, le texte de Makine définit le rôle que le genre romanesque peut jouer dans le rapport que l'individu et que la société dont il fait partie entretiennent avec le rappel de leur propre passé. Si, jusqu'à la toute fin du texte, une forme de désenchantement certain subsiste à propos des «traces» du passé qui paraissent «dérisoires et effaçables» (RE, 359), le roman reste néanmoins, aux yeux du narrateur, la seule manière de dire une vérité sans avoir besoin «de plaider, de justifier, de convaincre» (RE, 360). Ici, ce n'est pas la science, mais la fiction et l'imagination qui font autorité et qui sont susceptibles de donner un sens aux images du passé : «La vérité de ce retour du soldat [Pavel] était indémontrable, mais avait pour moi la force d'un pari mortel. Si elle n'avait pas de sens, rien n'avait plus de sens» (RE, 361). Plus largement, le narrateur et, par son entremise, le roman prennent position en faveur d'une conception rationaliste du langage, du récit et, par le fait même, de la communication entre les individus. Dans un monde

contemporain où les marchands d'armes fomentent une guerre perpétuelle qu'ils justifient en imposant leur mémoire de 1939-45, il demeure possible de penser autrement et de défendre son point de vue propre pour peu que cette prise de position vis-à-vis du mémoriel et de la dernière guerre mondiale puisse être mise sous la forme d'un récit produisant esthétiquement son propre effet de véracité.

Les autres romans de la mémoire auto-réflexive retenus ici prennent eux aussi position sur la place du genre romanesque et, par extension, de la culture lettrée, dans un contexte où le partage d'une mémoire collective entre différents individus parvient difficilement ou ne parvient plus du tout à se réaliser. Si aucun ne cherche à occuper une position exactement identique à celle que tient le héros de Makine, deux d'entre eux, *Le grand voyage* et *Des hommes illustres*, partagent un optimisme relatif à l'endroit du rôle que le roman est en mesure de jouer dans cette situation, tandis que les deux autres, *La compagnie des spectres* et *La route des Flandres*, se montrent plus ambivalents.

D'après le narrateur de Jorge Semprun, la culture littéraire et philosophique créait, pendant les «années noires», un déphasage entre ceux qui la possédait et les actions qui devaient répondre aux événements nouveaux auxquels cette culture ne les avaient pas préparés : «Il nous fallait mettre nos idées en accord avec la pratique de l'été 41, dont la clarté était aveuglante. C'est une affaire compliquée, malgré les apparences, que de mettre en accord des idées retardataires avec une pratique en plein développement» (GV, 36). En retard par rapport à l'événement, les «idées» du héros et des autres membres du groupe désigné par le pronom «nous» n'empêchent toutefois pas ces personnes de trouver que la pratique du moment est d'une «clarté aveuglante», ni de parvenir, malgré les complications que cela pose, à «ajuster» ces «idées» et cette «pratique». Pour le héros, pour le groupe social auquel il appartient et pour la mémoire collective de type résistancialiste qu'il élabore, la culture intellectuelle n'est pas incompatible avec la réalisation d'une action juste. Son bagage philosophique et littéraire n'interdit pas à Gérard de faire de la Résistance.

Bien au contraire, il occupe une place centrale dans tous les combats que le jeune homme mène contre la brutalité nazie et le régime totalitaire. Cultivé, le narrateur du *Grand voyage* se réfère constamment dans les moments les plus noirs de son existence et, par la suite, au moment où il fait le récit de ces événements passés, à des écrivains qui ont marqué la scène littéraire de la première moitié du vingtième siècle, tels que Paul Claudel, Paul Valéry, Marcel Proust, Valéry Larbaud, Jean Giraudoux et Jean-Paul Sartre.

Il ne s'agit cependant pas, pour lui, de présenter ces auteurs comme des modèles d'engagement politique ou leurs œuvres comme des exemples concrets du pouvoir direct que la littérature peut avoir sur les événements socio-historiques en cours. Le narrateur de Semprun montre plutôt que l'œuvre littéraire qui a été assimilée et qui peut être mobilisée à chaque instant est d'abord et avant tout un moyen de se réfugier en soi-même et de continuer à exercer une forme de contrôle sur sa propre personne jusque dans les situations les plus intolérables. S'il traite volontiers Valéry d'«imbécile distingué» et s'il reconnaît que le vers «L'assaut au soleil de la blancheur des corps des femmes» ne pouvait rien, à la prison d'Auxerre, contre le manque de soupe, il n'en demeure pas moins que Gérard passait son temps à réciter intérieurement de la poésie dans cette prison et que c'«est bien la seule fois où *Le Cimetière marin* a servi à quelque chose» (GV, 68). De même, il raconte qu'il a passé sa «première nuit de voyage à reconstruire dans [s]a mémoire le côté de chez Swann et [que] c'était un excellent exercice d'abstraction» (GV, 86). À un autre prisonnier qui se plaint d'avoir été mis au secret et d'en avoir souffert, il présente encore la culture comme un bien personnel dont la redécouverte et la contemplation donnent la possibilité de résister aux contraintes imposées du dehors : «Tu t'installes dans l'immobilité, tu te détends, tu te récites des vers, tu récapitules les erreurs que tu as pu commettre, tu te racontes ta vie, en arrangeant un détail, par-ci, par-là, tu essayes de te rappeler les conjugaisons grecques» (GV, 267). Consubstantiellement liée à l'acte de remémoration, la culture lettrée fait pour lui partie de l'essence la plus profondément intime du moi; sa présence dans la conscience du personnage et dans le texte du narrateur

montre ce que ce moi peut avoir de plus indépendant, de plus ordonné, de plus irréductible et de plus fort.

Pour Gérard, la culture lettrée est une somme d'informations détachées du réel qui fournissent la matière aux différents «exercices d'abstraction» grâce auxquels le déporté (ou l'ancien déporté) exerce sa mémoire et préserve son identité dans les moments les plus critiques. Ce type de recours protège l'individu en le coupant de son entourage. Du coup, il favorise un rapport autarcique à soi-même diamétralement opposé à la communication de l'expérience et de la mémoire que le témoin entend néanmoins atteindre par l'entremise de sa propre production culturelle. Et c'est sans doute ici où se retrouve l'une des plus profondes ambivalences à l'œuvre dans l'écriture mémorielle de Jorge Semprun : alors que les particularités de son style, la structure de son récit, les sujets abordés et les situations mises en scène montrent tous que l'expérience concentrationnaire est difficilement saisissable et transmissible, il n'en poursuit pas moins depuis sa libération, notamment par l'entremise de son récit, un seul et unique but qu'il précise au moment où il raconte le premier décès ayant eu lieu dans le wagon à bestiaux en direction de Buchenwald : «Je ne fais que ça, me rendre compte et en rendre compte» (GV, 78). D'un côté, le narrateur présente son œuvre comme une entreprise qu'il mènerait exclusivement pour lui-même, afin de se retrouver, comme il le faisait à Auxerre en se récitant les vers de Valéry :

J'aurais pu ne pas parler de ce gars de Semur. Il a fait ce voyage avec moi, il en est mort, c'est une histoire, au fond, qui ne regarde personne. Mais j'ai décidé d'en parler. [...] J'ai décidé de parler de ce gars de Semur, à cause de Semur, et à cause de ce voyage. Il est mort à mes côtés, à la fin de ce voyage, j'ai fini ce voyage avec son cadavre debout contre moi. J'ai décidé de parler de lui, ça ne regarde personne, nul n'a rien à dire. C'est une histoire entre ce gars de Semur et moi (GV, 27).

Mais d'un autre côté, il entend aussi remplir un devoir de transmission destiné à préserver la mémoire de la guerre, de la Résistance et de la déportation, ce qui met son acte d'écriture au service de préoccupations collectives, et non pas individuelles : «[M]aintenant, après ces longues

années d'oubli volontaire, non seulement je peux raconter cette histoire, mais il faut que je la raconte. Il faut que je parle au nom des choses qui sont arrivées, pas en mon nom personnel» (GV, 193).

En apparence antithétiques, les deux rapports au passé et à la culture se rejoignent au moins sur un point : c'est par l'entremise de l'écrit que le contact avec l'expérience passée peut s'établir, aussi bien pour celui qui se souvient que pour l'autre à qui sera éventuellement communiquée la mémoire de l'expérience vécue. Dans le passage où il raconte le dialogue de sourds qu'il a poursuivi à plusieurs reprises avec une sentinelle allemande dans la prison d'Auxerre où il était détenu avant d'être envoyé à Buchenwald, le narrateur remarque que, même dans le cas d'une œuvre absconse, la rencontre de l'autre par le biais du livre est plus aisée que par le biais du dialogue : «C'est beaucoup plus difficile de parler avec un soldat allemand que de lire Hegel» (GV, 51). Ce faisant, à partir du cas d'incommunicabilité le plus extrême qu'il met en scène dans le roman, le narrateur établit la distinction qui permet de saisir la pertinence du témoignage narrativisé — et fictionnalisé — au sein d'un contexte social où tous les échanges qui portent sur l'univers concentrationnaire tourment court. Seul l'artifice littéraire, et plus particulièrement la fiction romanesque permettent de se dire à soi-même et de dire à l'autre l'expérience, tout en parvenant à préserver la mémoire des événements aussi bien en soi-même que dans l'espace public. Raconté par un narrateur de proximité hautement auto-réflexif, le roman de Semprun indique donc lui aussi, comme le faisait celui de Makine, les raisons qui assurent sa propre pertinence. Si, avec *Le grand voyage*, cette idée d'un lien privilégié qui rattache le genre romanesque à la mémoire du camp et à la communication de cette mémoire reste implicite, il en va en revanche tout autrement dans une œuvre plus tardive comme *L'écriture ou la vie* qui développe et théorise amplement le même point de vue :

Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui

sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques.

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout³⁹⁵.

C'est d'une manière plus réfractée que *Des hommes illustres* aborde la question du rapport que le roman entretient avec l'esthétique, la mémoire et la communication. Plutôt qu'une remise en question généralisée des modèles issus du passé et des traditions qui se situerait dans le sillage de la modernité, *Des hommes illustres* revitalise simultanément une représentation réaliste de l'héroïsme à travers la figure du père et, par l'entremise de la voix narrative qui en fait l'éloge, cet «art de conter» qui, selon Walter Benjamin, était déjà «en train de se perdre» dans l'entre-deux-guerres³⁹⁶. Alors que, du début à la fin, Joseph est présenté à la fois sous les traits d'un homme ordinaire et d'un héros romanesque, entre autres comme «un nouveau Judex³⁹⁷» (*HI*, 144), ses aventures, par exemple celle où il a forcé un barrage allemand, sont autant d'«épisode[s] fameux» qui composent une «mythologie familiale» (*HI*, 65). Par les hyperboles légèrement ironiques dont elle est parsemée, par la manière avec laquelle elle extrait l'extraordinaire du quotidien et le mythe de l'Histoire, l'écriture romanesque de Rouaud travaille à fonder le sentiment d'une appartenance collective par le récit d'événements exemplaires à la fois proches de la vie de tous les jours et des aventures les plus exaltantes.

³⁹⁵ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op. cit., p. 25-26.

³⁹⁶ Walter Benjamin, «Le conteur : réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1936], p. 115.

³⁹⁷ Rappelons que, personnage caméléonesque à la fois proche de Fantômas et d'Arsène Lupin, Judex est le héros de deux films réalisés au cours de la Première Guerre mondiale par Louis Feuillade : *Judex* (1917) et *La nouvelle mission de Judex* (1918).

Cette prise de position implicite en faveur d'un art romanesque susceptible de sauver la mémoire d'une communauté se manifeste non seulement à travers le héros et le type de narration privilégiés, mais aussi par la représentation de la vie théâtrale de Random sous l'Occupation. Inspirées par quelques-unes des œuvres maîtresses de la culture populaire, notamment par les romans d'aventures de Jules Verne et d'Alexandre Dumas, les pièces mises en scènes par Joseph et sa «petite troupe d'amis» rassemblent l'ensemble de la population qui, en plus d'y assister, contribue à les produire. Par exemple, c'est tout le village qui a fourni les costumes nécessaires à l'adaptation des *Trois mousquetaires*, la pièce dont il est le plus abondamment question dans le roman : «Toutes les petites mains de Random avaient donné de leur temps et de leur talent, dépouillé les greniers, récupéré les tapisseries des chaises remisées et les dentelles des vieilles robes démodées, pour qu'à cette reconstitution il ne manquât pas l'illusion d'un velours ou d'une guipure» (HI, 123). Créée par ceux à qui elle est destinée, la reprise d'Alexandre Dumas est ce qui permet à la communauté de se réaliser et de s'exprimer en tant que communauté, tout en agissant contre ce qui la menace. S'inscrivant dans le cadre d'une défense et illustration de la culture française sous le joug nazi tout à fait comparable au discours sur la culture qui était tenu par les Résistants au cours de l'Occupation et au sortir de la guerre, monter la pièce est en effet, en soi, un acte héroïque qui se superpose à ceux dont il est question dans l'histoire imaginée par Dumas. Le texte de Rouaud insiste tout particulièrement sur cette correspondance à deux reprises. Tout d'abord, l'acteur qui présente la pièce au public montre que des similarités manifestes peuvent être relevées entre les aventures de d'Artagnan et celles que vit la France occupée : «Oyez, oyez, avise à la population, toute ressemblance avec des faits réels et des personnages existants ou ayant existé ne serait nullement imputable aux adaptateurs de cette pièce historique, mais aux faits réels et aux personnages existants ou ayant existé» (HI, 124). Puis, de manière encore plus appuyée, le roman mélange l'intrigue de la représentation à l'histoire de Joseph en faisant surgir celui-ci sur la scène déguisé en Planchet alors qu'il est réfractaire du STO et qu'il devrait se cacher (la tante de Joseph, souffleuse, parle) :

«Joseph, fais attention il y a des Allemands dans la salle.» Et lui, s'adressant aux spectateurs : «Des espions du cardinal, ici ?» Tous les regards se tournèrent avec inquiétude vers les soldats allemands. Mais ceux-ci, faute d'entendre la langue, ne comprenaient visiblement pas grand-chose à ce qui se passait, et la salle commença à glousser. La rumeur s'amplifia, des rires jaillirent et une vague d'applaudissements admiratifs salua l'intrépide revenant (*HI*, 130-131).

Avec un passage comme celui-ci, le narrateur de Rouaud place les exploits de son héros sur le même plan que ceux qui sont réalisés par les personnages plus grands que nature qui peuplent les romans de cape et d'épée. Le genre du roman d'aventures le plus rocambolesque apparaît de la sorte comme l'un des médiums les plus à même de perpétuer la mémoire collective de Random.

La narratrice de *La compagnie des spectres* établit elle aussi un lien d'intertextualité explicite entre la mémoire de la guerre qui lui a été transmise et la littérature de fiction. Cependant, le registre de la référence et l'effet produit tant sur la personne de Louisiane que dans l'économie du roman divergent diamétralement par rapport à ce que nous retrouvons chez Rouaud. Plutôt que d'être associés à quelque roman de cape et d'épée qui exalterait leur propre valeur et l'intérêt qu'ils sont encore susceptibles d'éveiller plusieurs décennies après-coup, les récits maternels et l'influence qu'ils exercent sur celle à qui ils sont destinés évoquent les contes pour enfants, comme Louisiane l'explique à maître Échinard au moment où elle lui parle de Darnand et de ce qu'il représente à ses yeux :

Un monstre, monsieur. Un monstre qui n'eut rien d'humain que le visage. Un monstre dont les crimes, monsieur, terrifièrent mon enfance. Car je fus bercée dans mes jeunes années par les histoires de Darnand et Putain, et je peux dire qu'en somme Darnand et Putain furent mes loups, mes ogres et mes Barbe bleue, aussi angoissants, aussi caricaturaux et frappés de la même irréalité, et les récits de leurs turpitudes qu'enfant déjà je n'écoutais que d'une oreille, car je savais obscurément que je devais m'en prémunir, déposèrent dans le fond de ma mémoire des images d'effroi qui perdurent encore et se dressent la nuit, pour me poursuivre (*CS*, 33).

Pour Louisiane, le récit de la guerre reçu de sa mère relève non seulement du fantastique, mais du fantastique à la fois le plus sombre et le plus infantile. Pour cette raison, la référence à la littérature s'intègre dans une double remise en question de la mémoire maternelle. Tout en dénonçant le caractère délétère des histoires racontées par Rose, Louisiane montre comment ces histoires suscitent d'abord la suspicion de l'enfant envers la parole de l'adulte avant de sombrer, au moment où Louisiane accède à l'âge de raison, dans une désuétude quasi complète, la seule vérité assurée demeurant le traumatisme qu'elles ont produit et qu'elles produisent encore. Dans *La compagnie des spectres*, l'association de la mémoire et de la fiction exprime le désarroi que les récits de la guerre transmis par la génération de ceux qui l'ont vécue finissent par produire chez ceux qui sont venus au monde plus tard. Du point de vue que la narratrice défend en face de l'huissier, la mémoire vécue de 1939-45 est placée du côté d'un agencement discursif logorrhéique qui est sciemment destiné à assurer une grandeur tragique au passé, mais qui, en sursaturant celle qui le reçoit, perd à peu près toute pertinence et toute force de persuasion :

Le plus extraordinaire, glissai-je à l'huissier [...] c'est que la mémoire de ma mère, au lieu de s'épuiser, s'enrichit et enfante sans cesse de nouveaux souvenirs. De nouveaux détails apparaissent à chacune des versions de cette année 43 si prodigue en désastres, tant et si bien que j'ai le sentiment que cette histoire où se mêlent inexplicablement un frère mort, une lettre de délation et les méfaits d'un maréchal Putain n'est qu'un tissu de mensonges fondés sur quelques faits réels, une histoire qui n'existe pas, n'exista jamais, et à laquelle elle me somme de croire, une fable funèbre qu'elle parfait chaque jour, qu'elle embellit ou dramatise pour se faire valoir et donner à sa vie le sel, le sang, l'éclat qui lui manquaient. (CS, 76-77)

La littérature latine occupe elle aussi une place centrale dans le récit de Louisiane, elle et sa mère étant de voraces lectrices qui ne manquent pas d'intégrer à leurs propos des citations tirées entre autres de Callimaque, Sénèque, Épictète, Plutarque ou Cicéron. Une telle intertextualité n'a évidemment pas pour objectif de réactualiser le stoïcisme ou quelque autre courant de la sagesse antique dans le contexte contemporain. Il est vrai que,

pour Rose, les maximes classiques ont, par rapport aux souvenirs de la guerre et à la situation présente, une valeur de vérité intemporelle grâce à laquelle il est possible de définir et de suivre une ligne de conduite en toute indépendance d'esprit, comme elle le montre lorsque Louisiane lui intime d'être plus habile avec maître Échinard :

Avec une légèreté qui me confondit, maman me rétorqua que nous devions supporter cet événement avec philosophie et sans déroger le moins du monde à nos habitudes. Pour m'énerver davantage, Je trouve, fit-elle, que tu accordes une importance excessive à ces histoires de saisie. Ne salis pas ton esprit à ces choses, a dit Sénèque, dit maman, je te démontrerai jusqu'à l'évidence qu'un naturel généreux se racornit et se débilite quand on le jette en proie à de telles sordidités (CS, 28).

Il convient cependant de remarquer que c'est un personnage soupçonné de folie qui suit, ou plutôt qui prétend suivre les préceptes de la littérature ancienne. *La compagnie des spectres* établit une correspondance claire entre tout ce corpus, plus largement entre l'imprimé dans son ensemble et les déphasages qui sont amenés par la mémoire de la mère, ce que Louisiane souligne de manière on ne peut plus explicite lorsqu'elle doit montrer à l'huissier le nombre élevé de livres que sa mère et elle possèdent : «Vous l'avez sans doute compris, monsieur l'huissier, maman aime les livres. Maman aime les livres à la folie. Maman aime à la folie la folie enfermée dans les livres. Entre nous, cela ne lui réussit pas. Maman dit souvent qu'on reconnaît les êtres aux livres qu'ils lisent, ne cherchez pas plus loin» (CS, 177). Par l'entremise des *Lettres à Lucilius*, *Devant la mort*, *Petit manuel de campagne électorale* et autres *Œuvres morales* que maître Échinard retrouve chez Rose et Louisiane (CS, 177), le roman de Salvayre intègre à son esthétique le classicisme, l'art sentencieux, les calmes certitudes et la quiétude d'esprit qu'ils prétendent professer en leur faisant servir ses fins propres, à savoir la création d'un heurt et, paradoxalement, d'un mélange incongru supplémentaire entre cette culture classique en décalage par rapport à la réalité et les enjeux qui sont l'objet d'une épreuve de force tout à fait sérieuse (la saisie) dans la situation mise en scène. Stockées dans la salle de bain des deux femmes, transformée en cabinet de lecture (CS, 175), les chefs-d'œuvre de la littérature antique et les sentences qu'il contiennent

contribuent, par leur caractère déplacé et par l'effet comique qui en résulte, à ébranler l'ordre imposé par les représentants du monde officiel, tenants de la position haute et détenteurs d'une vérité monologique, c'est-à-dire, dans le cas qui nous intéresse ici, par maître Échinard en premier lieu, mais aussi par le Dr Donque, Jawad (l'ami de Louisiane), les jumeaux Jadre et, plus largement, la «bande à Putain».

Contre la parole des deux femmes qui est à la fois folie, contestation et littérature, se dressent, soit des jargons figés et incompréhensibles, soit des refus violents d'écouter, soit des silences impénétrables, qui sont, les uns comme les autres, des manières de refuser la communication afin de pouvoir continuer à exercer un pouvoir inique sur l'autre. Comme le remarque à plusieurs reprises Louisiane, Maître Échinard demeure presque toujours coi : «L'huissier resta muet. La capacité de cet homme à ne pas réagir était véritablement digne d'admiration, comparable, ce n'était pas peu dire, à celle du Dr Donque» (CS, 63). Dans les rares moments où il ne garde pas le silence, il «ânonn[e] son procès verbal de saisie auquel [Louisiane] ne compren[d] rien, mais alors rien» (CS, 13), à moins qu'il ne cherche à discréditer les attaques de Rose en les associant à l'incongruité, au coq-à-l'âne, à l'outrance et à la blague qui sont les modalités avec lesquelles elle fait usage de la parole : «Je n'ai pas l'esprit à plaisanter, lui répliqua l'huissier, piqué par l'apostrophe [après que Rose lui ait lancé : "Tu n'as pas encore décampé?"]» (CS, 117). De même, le Dr Donque oscille, dans le traitement qu'il applique à Rose, entre des propos catégoriques infalsifiables (Louisiane parle) : «Car ma mère était un cas, le Dr Donque était formel. Le Dr Donque, arguant du fait qu'une émotion normale chez les humains ne devait pas perdurer plus de cinq minutes, mettons dix, le Dr Donque affirmait, scientifiquement, que maman était un cas» (CS, 21); un mutisme quasi complet (Rose parle) : «Et d'ailleurs, lorsque je lui confesse mes soupçons, le Dr Donque se garde bien de m'opposer le moindre démenti, il ne dit ni oui ni non, il dit hum hum en prenant ses notes hum, hum, car le Dr Donque dit hum hum à tout» (CS, 123); et des tentatives violentes, selon Rose, de faire taire sa patiente : «[Le Dr Donque] s'acharne féroce à me neutraliser. Car il tremble de m'entendre proclamer les horreurs tenues jusqu'ici bien

cachées sur Putain et les autres crapules [...]. Car le Dr Donque est ainsi fait qu'il ne hait pas tant ceux qui commettent le mal que ceux-là qui le nomment» (CS, 123). De son côté, le comportement de Jawad à l'endroit de Louisiane ne diffère pas beaucoup, comme le montre la description qui en est donnée :

Je suis à peine assise que Jawad me balance une blague salée. Tu la connais, celle du canari qui baise avec un
C'est toujours la même chose [...]. Je suis à peine assise qu'il me faut subir les grossières persécutions de Jawad qui table sur ma pudeur et mon inaptitude maladive à comprendre les choses du sexe pour me ridiculiser et se rire de moi. Elle a rien pigé, dit Jawad, j'hallucine! De toute façon, dit Jawad, tant qu'une fille a pas tenu une bite dans ses mains, elle comprend rien à rien. Ce contre quoi je m'insurge. Je lui rétorque que renoncer à l'amour ou à la bite, comme tu voudras, ce n'est pas se priver des jouissances de Vénus, c'est au contraire en prendre les avantages sans rançon et atteindre ainsi une ataraxie intérieure qui nous apparente à Dieu, je l'ai lu dans Callimaque.

De quoi? qu'esse tu dis? Jawad n'en croit pas ses oreilles. Ça te dérangerait pas de causer français? Ma parole, j'hallucine! Qui c'est ce Gallimaque à la con? J'ai jamais entendu causer de ce mec! T'es complètement tordue, ma fille, t'es pareille que ta mère (CS, 146-147)³⁹⁸.

Chacun à leur manière, l'homme de loi, le médecin et le phallocrate perpétuent une forme atténuée de la violence qui a déjà été perpétrée sous l'Occupation par les autorités vichystes qui ont préféré torturer la grand-mère de Louisiane plutôt que de l'écouter et, un peu auparavant, par les jumeaux Jadre qui s'en sont pris à l'«Oncle Jean» à seule fin de le faire taire comme l'explique Rose :

[L]es jumeaux Jadre ne frappaient pas ton oncle dans le but de lui extorquer des aveux comme on fut souvent tenté de le croire, ils le frappaient à l'inverse pour détruire en lui toute possibilité de parler, ils le frappaient pour que définitivement il se tût, car pour les jumeaux Jadre la parole de ton oncle pouvait s'ouvrir à tout moment sur quelque chose d'inouï qui serait hors de leur portée, hors en tout cas de la portée de leurs armes. Nul n'est puissant,

³⁹⁸ Remarquons que, dans cet extrait, Louisiane rejoint sa mère en reprenant à son compte le procédé qui consiste à résister aux agressions d'un savoir figé, apodictique et masculin par le recours à la littérature classique.

dit maman, s'il n'empêche la parole de l'autre par quelque moyen que ce soit (CS, 20).

La compagnie des spectres présente ainsi la littérature, la mémoire et la déraison comme les seuls exutoires permettant d'échapper à la domination que tendent à exercer, aussi bien sous l'Occupation que dans le contexte contemporain, différentes formes de parole rationalisante, inculte et violente. Dès l'exergue du texte, l'auteure avait révélé ses ambitions en citant un passage tiré d'*Éros et Priape*, œuvre de l'écrivain antifasciste et moderniste d'origine italienne Carlo Emilio Gadda :

Mais toi tu vas dire : à quoi bon touiller cette saloperie dont l'univers s'est écœuré ?... Bon, te dis-je, sois sage, calme-toi, car le passage de la folie à la vie raisonnable ne pourra se faire qu'en dressant l'inventaire des arrêts obscurs qui ont déchaîné les pulsions obscures, lesquelles, rompant les liens de tous usages et fuyant dans le jour et le siècle, crurent pouvoir parer des plumes d'autrui et des fastes de leurs mensonges la lumière de la vie, alors que c'étaient ténèbres et perdition (CS, 9).

Une voix répond posément à une autre voix, qui lui est opposée et qui semble préférer le silence au déballage de l'horreur. Cette première voix indique, avec espoir, que la parole qui nomme le mal, qui «touille la saloperie» permettra seule d'arriver un jour à une vie véritablement raisonnable, en déconstruisant et en dévoilant les mécanismes des paroles autoritaires, fortement limitatives («arrêts») et néfastes («obscurs») qui se donnent pour bienfaisantes, mais qui, en réalité, déchaînent des «pulsions obscures». Dès le départ, le roman de Salvayre annonce sa propre esthétique de la mémoire, qui passera, à travers la folie et les débordements langagiers de ses deux personnages féminins principaux, par un déferlement continu. Avec les récits logorrhéiques de la mère et de la fille qui s'enchâssent et qui excèdent tous les cadres institutionnels (ceux du bon-gôût, de la bienséance, de la raison), le roman exalte un usage du langage où l'imbrication des registres incompatibles, l'outrance et l'humour offrent un espoir de libération. Bien que l'œuvre de Salvayre se situe aux antipodes de l'esthétique engagée et du type de propos sur la Seconde Guerre mondiale que tiennent les romans résistancialistes analysés dans le premier chapitre

de cette étude, elle n'en prend pas moins fortement position contre le monologisme au pouvoir et, par le fait même, en faveur d'une utilisation de la langue donnant droit de cité aux déphasages, heurts, mélanges et hybridations de toutes sortes qui, en ne laissant jamais le récit se ramener à une signification univoque, en font toute la valeur critique.

Tous les textes analysés jusqu'ici prennent position en faveur d'une pratique romanesque contre des utilisations du langage qui, selon eux, galvaudent ou menacent la mémoire particulière de la guerre dont ils sont les vecteurs. Il n'en va pas autrement chez Simon, à cette distinction près qu'aucun des quatre autres romans ne critique le langage, la culture lettrée et, plus largement, l'humanisme d'une manière aussi radicale que *La route des Flandres*. Ici, l'ordre social, éthique et intellectuel qui se fonde sur une croyance forte dans la valeur de la pensée et du savoir est anéanti par le narrateur et par la représentation qu'il donne de l'échec existentiel auquel aboutissent son père, le capitaine de Reixach, et l'ancêtre Reixach, c'est-à-dire chacune des principales figures de l'autorité patriarcale mises en scène.

Au centre de l'incompréhension opposant le père et le fils se trouve la pratique de l'écriture à laquelle le premier consacre l'essentiel de sa vie, mais qui représente tout au plus, pour le second, «une sorte d'inséparable complément de lui-même [le père], d'organe supplémentaire inventé sans doute pour remédier aux défaillances des autres³⁹⁹» (RF, 31). Cette divergence, fondamentale dans l'économie du roman, culmine dans l'épisode, abondamment analysé par Lucien Dällenbach⁴⁰⁰, qui est consacré au bombardement de la bibliothèque de Leipzig. Alors que l'humaniste se désole de la perte des documents uniques qui ont été détruits et que, par la même occasion, il cherche à renouer le contact avec son fils grâce à un autre document écrit — la lettre —, Georges dénie toute valeur à ces

³⁹⁹ Rappelons que, dans *La route des Flandres*, le père du narrateur est pratiquement réduit à l'impotence.

⁴⁰⁰ Cf. Lucien Dällenbach, «La question primordiale», art. cit. et Claude Simon, op. cit.

documents et utilise, pour cette raison même, l'écriture — la réponse — de façon à renforcer la mésentente qui règne entre lui et son père :

[J]'ai répondu par retour que si le contenu des milliers de bouquins de cette irremplaçable bibliothèque avait été précisément impuissant à empêcher que se produisent des choses comme le bombardement qui l'a détruite, je ne voyais pas très bien quelle perte représentait pour l'humanité la disparition sous les bombes au phosphore de ces milliers de bouquins et de papelards manifestement dépourvus de la moindre utilité (*RF*, 211).

De son côté, le capitaine de Reixach utilise la parole d'une manière qui lui permet de contenir dans les cadres de la bienséance ce qui est une atrocité aux yeux de Georges, et ce, tout en adoptant une attitude martiale qui apparaît dès lors, non comme une marque de grandeur et d'héroïsme, mais comme une acceptation tacite de la catastrophe, voire même comme le moyen d'y participer activement et de façon pleinement consentie :

[Reixach] avait repris avec le petit sous-lieutenant sa bienséante conversation et je pus l'entendre légèrement ennuyée distinguée nonchalante [...] disant : ... vilaine affaire. Apparemment ils se servent de ces chars comme..., puis il fut trop loin j'avais oublié que ce genre de choses s'appelait simplement une «affaire» comme on dit «avoir une affaire» pour «se battre en duel» délicat euphémisme formule plus discrète plus élégante allons tant mieux rien n'était encore perdu puisqu'on était toujours entre gens de bonne compagnie dites ne dites pas, exemple ne dites pas «l'escadron s'est fait massacrer dans une embuscade», mais «nous avons eu une chaude affaire à l'entrée du village de» (*RF*, 155-156).

À travers les quiètes formules du capitaine, le langage sert encore une fois au masquage de l'horreur. Sous les dehors de la rationalité et de la maîtrise, il en vient en fait à cautionner l'incontrôlable et l'irrationnel le plus nu. Voilà ce que le narrateur dévoile et ce à quoi il s'oppose en accolant le discours de son supérieur à un registre de langue beaucoup plus cru et ouvertement agressif.

Les attitudes soldatesque et humaniste en face de la langue sont synthétisées par l'ancêtre du XVIII^e siècle Reixach, lequel est à la fois un

admirateur de Rousseau et un officier militaire qui a mené les guerres de la 1^{re} République. Ce personnage discrédite non seulement la superbe guerrière valorisée par la noblesse, mais aussi les idéaux éclairés du XVIII^e siècle et les réalisations de la Révolution française. Dans le passage suivant, par exemple, le narrateur établit, autour de la figure de l'ancêtre, une comparaison entre le pouvoir annihilant des armes et celui des livres. Pour lui, le premier découle du second, la destruction physique apportée par le pistolet étant vraisemblablement «l'inéluctable aboutissement» auquel a conduit le travail de destruction intellectuelle accompli par la prose rousseauiste :

Georges l'avait souvent imaginé [...] tenant cette fois non un pistolet mais quelque chose (pour lui qui n'avait été élevé, auquel on n'avait appris que l'exclusif et innocent maniement des chevaux et des armes) de tout aussi dangereux, explosif (c'est-à-dire dont le coup de pistolet n'avait peut-être été que l'inéluctable aboutissement) : un livre, peut-être l'un des vingt-trois tomes que remplissait l'œuvre complète de Rousseau et sur la page de garde desquels s'étalait le même paraphe, la carolingienne, orgueilleuse et possessive écriture calligraphiant à la plume d'oie [...] l'invariable formule : *Hic liber* (RF, 78).

À la suite, d'abord, d'une défaite sanglante subie par les armées républicaines qu'il commandait — défaite comparée à la déroute française de 1940 —, puis de la probable trahison de sa femme — comparée celle-là à l'infidélité de Corinne envers le capitaine de cavalerie —, le parcours de l'ancêtre Reixach reconstitué par Georges et Blum aboutit à une remise en question de la valeur du langage. Celui-ci ne peut plus être perçu, dans l'optique des Lumières, comme un outil pouvant être au service d'une communication claire et transparente, ainsi que d'une action raisonnée et juste sur le monde environnant. La possible trahison amoureuse et le fiasco de l'entreprise militaire menée au nom de l'idée révolutionnaire renforcent tous deux la perspective sarcastique que Georges et que Blum adoptent sur les croyances de cet ancêtre qui a été cocufié «par son propre cerveau, ses idées» (RF, 80).

Pour Georges, l'expérience de la guerre et du délitement généralisé des réalités physiques et conceptuelles qu'elle amène renforce une autre

conception du langage. Comme le remarque avec justesse Didier Alexandre, la «déroute des Flandres est aussi la déroute de tout système de signes qui ambitionne de maîtriser la réalité événementielle⁴⁰¹.» Le soldat des Flandres considère que, comme les ombres projetées sur un mur pour les personnages mis en scène par Platon dans «L'allégorie de la caverne», la parole, l'écriture et le lien amoureux sont autant de manières avec lesquelles chacun cherche à s'illusionner lui-même en se masquant son incompréhension et son impuissance complète en face du monde, des autres et aussi de sa propre personne⁴⁰² :

qu'avais-je cherché en elle [Corinne] espéré poursuivre
jusque sur son corps dans son corps des mots des sons
aussi fou que lui [le père] avec ses illusoires feuilles de
papier noircies de pattes de mouches des paroles que
prononçaient nos lèvres pour nous abuser nous-mêmes
vivre une vie de sons sans plus de réalité sans plus de
consistance que ce rideau sur lequel nous croyons voir le
paon brodé remuer palpiter respirer imaginant rêvant à ce
qu'il y avait derrière (RF, 259).

Paradoxalement, cette critique sans complaisance du langage oral et écrit est réalisée à travers une œuvre littéraire — le roman — dont la narration est assurée par un personnage qui ne parvient pas à contenir la relance perpétuelle d'un questionnement. Il cherche constamment à trouver la vérité même s'il sait pertinemment que les questions sempiternellement posées ne peuvent le conduire qu'à l'inverse. C'est dire que, avec son récit, Georges n'en vient pas à discréditer complètement le langage, ce qui le conduirait au silence, à la fin de tout discours et de toute littérature. Il produit au contraire lui-même, en toute lucidité, une logorrhée verbale supplémentaire qui accroît encore davantage l'opacité et le chaos du monde. Ne croyant pas dans les pouvoirs et dans les vertus que lui prête l'humanisme, le narrateur du roman n'en contribue pas moins, comme son père, à produire de la littérature au sens péjoratif du terme, c'est-à-dire une

⁴⁰¹ Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁰² En cela, Georges est proche de Rose Mélie pour qui «l'assise de toutes choses s'est effondrée et la Pitié est morte pour toujours» (CS, 25) le 13 mars 1943 lorsque l'«oncle Jean» a été massacré par les jumeaux Jadre.

suite de mots n'ayant aucune prise sur la réalité et aucun pouvoir d'empêchement sur l'horreur, ce que le texte souligne de manière particulièrement explicite au moment où Blum met *La route des Flandres* en abyme en reprochant à son compagnon de parler «comme un livre» (RF, 209).

L'esthétique développée par Simon dans son roman n'aboutit pas à une apologie du silence ou à un refus radical de tout usage du langage. Bien que mystifiante et décevante, la parole, dans *La route des Flandres*, répond plutôt à une inéluctable nécessité au delà de laquelle aucune vie n'est plus possible : du point de vue défendu par Georges, l'absence complète de mots et de pensée aboutit au suicide. Cette théorie, l'une des très rares que le personnage — et que le roman — n'invalident pas, est exemplifiée par trois personnages d'importance inégale dans la diégèse. Chacun d'entre eux en vient pour les mêmes raisons à mettre fin à ses jours. Le général du régiment auquel Georges et Blum appartiennent se brûle la cervelle parce que son expérience d'une défaite foudroyante l'a «probablement» (selon Georges) conduit à «une sorte de vide de trou. Sans fond. Absolu. Où plus rien n'avait de sens, de raison d'être» (RF, 201). De même, les morts des deux Reixach trouvent leur seul semblant d'explication lorsque Georges les associe toutes deux, avec celle du général, à un état de délabrement mental où le langage et la réflexion cessent d'exister :

[Q]uelque chose à l'intérieur de lui-même [le capitaine de Reixach] achevant de se désagréger, secoué par une sorte de terrifiante diarrhée qui le vidait sauvagement de son contenu comme disait Blum, mais, pour ainsi dire mentale, c'est-à-dire non plus une interrogation, un doute, mais plus aucune matière à interrogation, à doute, disant tout haut (Georges) : «Mais le général aussi s'est tué : non pas seulement lui [le capitaine de Reixach], cherchant et trouvant sur cette route un suicide décent et maquillé, mais l'autre [l'ancêtre Reixach] aussi dans sa villa, son jardin aux allées de gravier ratissé... (RF, 190-191).

De son côté, Georges ne se suicide pas, et s'il ne se suicide pas malgré la prise de conscience de l'horreur et du chaos qu'est le monde pour lui, c'est qu'il continue néanmoins à se questionner, à énoncer des hypothèses, à relancer le discours et la mémoire. Ce faisant, il produit de la littérature

même s'il sait que ce mouvement de la pensée et que cette surenchère de discours ne doivent pas aboutir à quelque certitude ni à quelque forme de sérénité que ce soit.

Une image récurrente, qui a jusqu'à présent peu retenu l'attention de la critique, sert, dans *La route des Flandres*, à décrire le rapport que les personnes entretiennent avec le langage dans les moments de crise. Elle compare les adultes à de jeunes enfants et le langage aux moyens dérisoires dont ces jeunes enfants disposent pour parvenir à surmonter leurs angoisses ou leurs dégoûts. Le narrateur y recourt par exemple lorsqu'il décrit les conversations que Georges et Blum entretiennent durant leur emprisonnement au stalag : «[L]es deux voix faussement assurées, faussement sarcastiques, se haussant, se forçant, comme s'ils [Georges et Blum] cherchaient à s'accrocher à elles espéraient grâce à elles conjurer cette espèce de sortilège, de liquéfaction, de débâcle, de désastre aveugle, patient, sans fin, les voix criant maintenant, *comme celles de deux gamins fanfarons essayant de se donner du courage*» (RF, 121; je souligne). Plus loin, les deux mêmes personnages et leurs conversations sont décrits à l'aide d'une comparaison similaire, à cette différence près que, cette fois, la part de lucidité qu'ils mettent à se rassurer par le biais du langage est accentuée. Les deux hommes ne sont plus en effet de simples «gamins fanfarons» comme dans le premier passage, mais à la fois des enfants à qui il faut administrer un remède ignoble et des adultes, désignés par le pronom indéfini «on», qui prennent les moyens pour faire en sorte que ce remède soit ingurgité. Ici, ce n'est plus seulement la parole, mais encore davantage la mémoire et les connaissances qu'elle contient, dont une partie ont été acquises par la lecture, qui sont comparées à une sorte de masque :

[I]ls essayaient de se transporter par procuration (c'est-à-dire en rassemblant et combinant tout ce qu'ils pouvaient trouver dans leur mémoire en fait de connaissances vues, entendues ou lues, de façon — là, au milieu des rails mouillés et luisants, des wagons noirs, des pins détremés et noirs, dans la froide et blafarde journée d'un hiver saxon — à faire surgir les images chatoyantes et lumineuses au moyen de l'éphémère, l'incantatoire magie du langage, des mots inventés dans l'espoir de rendre comestible — *comme ces pâtes vaguement sucrées sous lesquelles on*

*dissimule aux enfants les médicaments amers —
l'innommable réalité (RF, 173; je souligne).*

À chaque fois où il paraît, ce type d'image peut susciter au moins deux lectures. D'une part, il est possible d'interpréter la comparaison des hommes avec des «gamins fanfarons» et la comparaison de ce dont on parle, notamment de la culture, avec une «pâte vaguement sucrée» comme une manière sarcastique et condescendante de rabaisser les prétentions de ceux qui croient aux vertus de la parole, de la lecture ou de la remémoration. D'autre part, il est tout aussi possible de considérer que de tels passages expriment une forme de compassion envers la faiblesse humaine. Si le langage, la mémoire et l'imagination ne sont que fictions, fanfaronnades ou déguisements couvrant plus ou moins bien l'horreur de la réalité, il n'en demeure pas moins qu'ils donnent du courage et qu'ils permettent, sinon à Blum qui meurt au camp, du moins à Georges, de traverser les épreuves de la Débâcle, de la déportation et de la vie avec la mémoire traumatique du désastre. *La route des Flandres* apparaît ainsi comme une tentative dérisoire et vouée à l'échec de conjurer l'horreur, de circonscrire le chaos, mais qui est la seule façon de permettre à la vie de suivre son cours. Si le texte de Simon récuse la conception humaniste éclairée du langage et de la communication, ce n'est pas pour récuser toute utilisation du langage, ni toute littérature, ni toute illusion référentielle comme on a pu le croire dans les années 60 et 70, mais plutôt pour chercher à définir une nouvelle manière d'entrevoir le langage, qui est, en lui-même et par lui-même, un mouvement de la vie. Dès lors, l'infinie perpétuation de la parole, la relance de la critique et de l'interrogation qui mène invariablement et infiniment à de nouvelles critiques et à de nouvelles interrogations, la mise à bas de toutes les poses et de tous les grands discours, de toutes les certitudes, c'est-à-dire le langage tel que mis en scène et tel qu'utilisé par l'auteur de *La route des Flandres*, permet à l'existence de se poursuivre malgré son absurdité.

D'esthétiques et de tons fort différents, tenant des propos souvent incompatibles sur la guerre, sur la remémoration et sur la fonction spécifique de la littérature, les romans de la mémoire auto-réflexive analysés ici en viennent cependant tous à prendre position en faveur du genre romanesque.

Tantôt susceptible de rétablir une mémoire collective de la guerre au prix d'un passage assumé par la fiction, comme c'est le cas chez Semprun, Rouaud et Makine, tantôt destiné à critiquer impitoyablement toute prétention à fixer quelque certitude que ce soit à propos du passé, comme c'est le cas chez Simon et Salvayre, le romanesque est le lieu où il est possible de (re)travailler librement le souvenir et le sentiment d'identité collective ou individuelle qui peut y être rattaché.

Pour chacun des romanciers de la mémoire auto-réflexive, la fiction, dans la liberté et le ludisme qu'elle permet, est le meilleur moyen de contrôler la labilité foncière de la mémoire. Les romans de Simon, Semprun, Rouaud, Salvayre et Makine permettent à la fois de montrer qu'une représentation de 1939-45 s'inscrit toujours dans un conflit violent entre tenants de positions opposées sur les questions de la nation, de la nature humaine, de la communication, de la mémoire et de la littérature, mais aussi que chacune de ces positions butte inévitablement, dans chacun de ses avatars successifs, sur des contradictions et des ambivalences. Ici, le roman permet de penser la mémoire, non en terme de vérité indubitable à propos du passé qui devrait être imposée une fois pour toutes, mais plutôt en termes de dynamique sociale, de repositionnements et de réajustements perpétuels en fonction des mouvements et des préoccupations par rapport aux autres et par rapport à soi-même qui ont cours dans les différentes situations qui se sont succédé depuis la fin de la guerre. Ce faisant, le roman de la mémoire auto-réflexive situe au centre de son propos ce que chacun des autres types de roman précédemment analysés avait plus ou moins complètement dissimulé, à savoir que toute mémoire de la guerre et que tout roman sur la guerre participent à une guerre qui est à la fois menée contre autrui et contre soi-même.

Conclusion

I. Guerre des romans

L'analyse des quatre grandes catégories de textes composant le corpus des romans français qui représentent la Seconde Guerre mondiale donne raison à Jean Kaempfer : il n'y a «[p]as de récit de guerre sans guerre des récits⁴⁰³.»

L'affrontement entre les romans portant sur la Seconde Guerre mondiale adopte cependant une forme radicalement différente de celui qui est décrit par l'auteur de *Poétique du récit de guerre*, même s'il est vrai que se retrouvent, ici et là, quelques tensions entre points de vue césarien et lucanien. Avec son héros qui garde le contrôle de sa propre personne, qui choisit les valeurs et le sens de la vie pour lesquels il entend se battre, qui prétend comprendre les événements en toute lucidité et agir sur eux, le roman résistancialiste peut rappeler la représentation césarienne à laquelle s'opposent aussi bien un romancier anti-résistancialiste comme Louis-Ferdinand Céline qu'un romancier de la conscience inquiète comme Patrick Modiano. Pourtant, bien que les romans de Beauvoir, Bory, Gary, Vailland et Vercors se rapprochent assurément plus que tous les autres de la tradition classique définie par Kaempfer, ils demeurent fort éloignés de la posture énonciative que César adopte dans ses écrits. Ces textes travaillent sur des équivoques et des malaises qui n'ont rien à voir avec les certitudes sans failles, la maîtrise des événements et la clarté du style qui caractérisent les *Commentaires sur la guerre des Gaules*. D'un autre côté, ces textes montrent très peu le caractère «inénarrable» des champs de bataille et des opérations militaires proprement dites. De même que les romans anti-résistancialistes, que les romans de la conscience inquiète et que ceux de la mémoire auto-réflexive, ils ne proposent pas en premier lieu des manières de représenter adéquatement la violence et les souffrances endurées par les

⁴⁰³ Jean Kaempfer, *op. cit.*, p. 11.

militaires lors des combats. En fait, par les différentes mises en scène de la Seconde Guerre mondiale qu'ils proposent, les textes des quatre catégories polémiquent les uns avec les autres, non seulement à propos de la nature particulière de ce conflit, de ce qui peut en être pensé et montré, mais aussi à propos des conséquences que cette nature particulière a entraînées sur les manières par lesquelles il a été ultérieurement possible (ou impossible) de concevoir la nation, l'humanité, ainsi que la fonction sociale de la littérature.

Le roman résistancialiste place l'Occupation au centre de son propos de manière à montrer que la Seconde Guerre mondiale fut une époque absolument exceptionnelle au cours de laquelle un mal radical a été commis. Par les restrictions et les menaces constantes qui pesaient sur chacun à la fois sur le plan physique et sur le plan moral, le fascisme a cherché et est presque parvenu à anéantir ce qui distinguait l'être humain de la bête.

À l'inverse, le roman anti-résistancialiste présente une Seconde Guerre mondiale qui n'a pas eu de répercussions importantes, et qui n'a pas même été une guerre véritable, du moins pour la France et les Français qui n'y ont pas réellement participé. Ici, les seules souffrances tangibles ont été infligées par les Alliés et leurs bombardements aveugles, tandis que les Allemands comptèrent souvent parmi les victimes.

Pour le roman de la conscience inquiète, la guerre apparaît plutôt comme une sorte de défi à la subjectivité. Elle devient à la fois un événement catastrophique qui confronte des individus fragiles à l'absurdité du monde et un motif poétique dont les équivoques et les ambivalences irréductibles se superposent à des troubles et à des mouvements conflictuels de l'intériorité.

Tout en la représentant de l'une des trois manières susmentionnées, le roman de la mémoire auto-réflexive souligne pour sa part que la guerre est avant tout un événement remémoré, qu'elle est affaire de récit plus que d'Histoire et que la remémoration est toujours d'une manière ou d'une autre une (dis)torsion de la réalité passée effectuée en fonction de la situation présente.

Ces Secondes Guerres mondiales de types différents ont été faites par des types d'êtres humains qui sont eux aussi différents.

Le roman résistancialiste présente un héros, le Résistant, qui dispose d'une clairvoyance et d'un courage supérieurs, qui accepte de se compromettre dans le monde, qui (se) choisit une éthique, le plus souvent humaniste, et qui agit à ses risques et périls pour la voir triompher de l'amoralisme et du nihilisme fasciste.

Le roman anti-résistancialiste nie qu'un tel individu ait pu exister. De son point de vue, les personnes sont toutes moralement déficientes. Elles se laissent guider sans trop de résistance par leur peur, leur avidité, leur penchant pour la brutalité et leur conformisme. Quelques êtres d'exception se montrent au mieux assez lucides pour connaître cette «nature» et pour savoir que jamais aucune politique ou aucun engagement ne pourra la changer.

Le roman de la conscience inquiète présente lui aussi un être humain qui se montre faible et malléable. Dépassé par une catastrophe sur laquelle il n'a aucune emprise réelle, son héros en vient à subir l'influence du monde dans lequel il vit. Il se laisse tout au plus aller narcissiquement, sous l'emprise des mouvements troubles de son désir et des catastrophes qui secouent son pays, à une fascination morbide pour la destruction de sa propre personne et de tout ce qui l'entoure. Mais, à la différence du héros anti-résistancialiste, ce personnage n'accepte pas quètement ses culpabilités : broyé, désindividualisé par une société guerrière de laquelle il voudrait s'abstraire, il aspire à un état de libération et de plénitude qu'il parvient à saisir fugitivement dans l'imaginaire ouvert par le rêve ou par l'écriture.

Le héros mis en scène dans le roman de la mémoire auto-réflexive se tourne également vers son intériorité et vers la pratique de l'écriture, mais ce n'est pas en premier lieu pour fuir l'oppression du présent. En revisitant et en réélaborant lucidement les souvenirs de la Seconde Guerre mondiale qu'il conserve après avoir personnellement traversé le conflit ou après que l'un de ses prédécesseurs lui en ait légué une représentation, il entend plutôt questionner les béances de sa propre identité tout en prenant position dans

une nouvelle guerre, qui oppose celle-là sa vision du passé à d'autres qui lui sont antagoniques.

D'une catégorie de roman à l'autre, les mises en scène de la société et de la nation ne sont pas moins divergentes.

Le héros du roman résistancialiste lutte dans un univers bipolaire, au sein duquel coexistent une sphère publique néfaste contrôlée par les fascistes et une sphère clandestine positive dominée par ceux qui refusent de voir l'humanité mise à mal par un régime de terreur totalitaire. Alors que cette vision du social ne laisse aucune place pour quelque forme d'ambivalence ou d'entre-deux, la France paraît paradoxalement à la fois comme une entité héroïque en lutte contre l'opresseur et comme une entité lâchement soumise à ses maîtres du moment.

Aucun paradoxe de cette sorte ne travaille la société du roman anti-résistancialiste, qui est composée d'une masse abjecte dans laquelle se fondent les individus et aux yeux de laquelle seules comptent les marques du pouvoir financier ou politique. La France prend ici l'allure d'un corps dégénéré dont rien de bon ou de grand ne peut plus être attendu : après avoir donné la preuve d'un avachissement indubitable en juin 1940, elle ne peut dorénavant que s'incliner servilement devant l'une des nations dominantes que sont l'Allemagne (entre 1940 et 1944), les États-Unis et l'URSS.

Sans établir de distinctions ou de hiérarchies claires entre les différents pays engagés dans le conflit, le roman de la conscience inquiète présente une société atomisée, un ensemble de communautés en décomposition qui ne se reconnaissent plus de valeurs ou de projets consensuels. La guerre y est moins un affrontement entre nations rivales qu'une lutte sans merci entre l'individu isolé et les groupes qui font pression sur lui, mais auxquels il ne peut pas, et le plus souvent ne veut pas s'intégrer.

Si la société est également atomisée dans le roman de la mémoire auto-réflexive, c'est surtout parce que les individus et les groupes en présence ne parviennent pas à partager une mémoire commune de la Seconde Guerre mondiale. Ils s'affrontent de manière plus ou moins violente

selon les cas afin d'imposer, soit des réminiscences, soit un oubli de 1939-45. Chacun cherche ainsi à (re)créer une identité collective autour d'une communauté de valeurs, mais aboutit au résultat inverse : les mémoires, les représentations, les dénis se dressent les uns contre les autres, interdisant toute forme d'unification et d'apaisement.

Les mémoires collectives de 1939-45 produites par le roman affectent aussi directement le milieu des lettres. Utiliser le genre romanesque pour représenter la Seconde Guerre mondiale, c'est toujours d'une manière ou d'une autre en venir à défendre une idée particulière de ce qu'est la littérature et de ce que doit être le rôle de l'écrivain au sein de la société.

En reprenant à son compte les techniques et le projet global du grand réalisme français qui vit le jour avec Balzac, le roman résistancialiste poursuit des ambitions didactiques. Il entend donner une synthèse de la guerre, en dévoiler les enjeux primordiaux de façon à confronter son lecteur à l'obligation de se compromettre dans le monde, de choisir librement et en toute responsabilité les valeurs éthiques pour lesquelles et le type de société dans laquelle il veut vivre. Il met ainsi explicitement le travail esthétique sur la forme au service d'un engagement qui dépasse les enjeux littéraires.

Son adversaire le plus direct, le roman anti-résistancialiste, s'engage paradoxalement contre l'engagement qu'il associe à une forme de pontification mensongère. Toute littérature est à ses yeux un amalgame de mots plus ou moins plaisant selon les cas, mais toujours inerte, sans aucun pouvoir sur la «loi naturelle» qui s'impose à chacun. Dans cette perspective, le texte littéraire est tout juste bon à divertir le lecteur, le plus souvent en le faisant rire, et à rapporter un profit monétaire ou symbolique à celui qui le produit.

Une croyance un peu plus élevée dans les pouvoirs propres de l'art anime l'écriture des romans de la conscience inquiète. Ici, c'est la conception d'une littérature essentiellement polysémique et ambivalente qui est défendue. En travaillant par les moyens esthétiques qui lui sont propres et en se maintenant en dehors de tout engagement politique précis, le genre romanesque peut échapper à la culture de consolation et saisir par là même le processus implacable de déshumanisation auquel le monde contemporain

confronte l'individu. Ce faisant, il offre un exutoire ténu, mais réel pour la pensée.

Quant au roman de la mémoire auto-réflexive, il défend l'une des trois premières possibilités, mais en prenant également position dans une compétition entre le langage romanesque et celui qui est produit dans les autres sphères du discours social. Il affirme l'importance de la fiction en donnant un exemple du type particulier de vérité à propos du passé qu'elle est en mesure de produire. Cette image spécifique de la guerre qui est mise en circulation par le texte romanesque échappe à la fois à la démonstration historienne, aux autres prises de parole autoritaires ou aux volontés d'oublier qui cherchent, soit à nier, soit à restreindre la signification du passé. Le roman de la mémoire auto-réflexive définit ainsi sa propre fonction sociale en contexte de remémoration : il illustre la possibilité qui est offerte à chacun de se positionner avec une relative liberté vis-à-vis des mémoires qui l'entourent à partir des fragments de souvenirs et d'histoires qui sont à sa portée.

II. Guerre du roman

En construisant une représentation de la Seconde Guerre mondiale, les quatre types de romans qui ont été analysés défendent des visions du monde qui sont composées à la fois par une image spécifique de la guerre elle-même, mais aussi par une image de l'être humain, de la société, de la France et de la littérature. Ces textes travaillent tous de la sorte à élaborer des mémoires collectives qui entrent en conflit les unes avec les autres sur les plans anthropologique, social, politique et littéraire. Mais chacun de ces romans entre aussi, simultanément, dans une guerre paradoxale avec la position mémorielle qu'il construit lui-même. Il en vient toujours à expliciter les problèmes insolubles que pose sa propre façon de concevoir 1939-45 et de la représenter. À côté d'une mémoire collective, il contribue ainsi à produire une mémoire culturelle, c'est-à-dire, selon la typologie établie par Régine Robin dans *Le roman mémoriel*, une manière de réactiver le passé qui dévoile des failles et des tensions toujours présentes dans la mémoire. Parce qu'il intègre une pluralité de points de vue hétérogènes, vis-à-vis desquels il entretient une relation ambiguë, le roman est un genre de l'hybridation et de la distanciation qui produit un bougé, un tremblement du sens. Il fragilise de manière plus ou moins voulue et ironique selon les cas les *a priori* et les évidences qui structurent l'ensemble des discours, mémoriels ou autres, composant son plurilinguisme. Qu'il appartienne à l'une ou l'autre des catégories définies dans cette étude, qu'il cherche plus ou moins explicitement à imposer une mémoire collective, le roman issu du champ de production restreinte qui représente la Seconde Guerre mondiale en vient toujours au bout du compte à remettre en question les visions rassurantes du conflit, et avec elles toutes les formes d'exutoire, de confort intellectuel ou de culture de consolation qui pourraient se fonder sur sa remémoration.

En travaillant à démontrer que l'Homme véritable s'oppose au «Tigre» par le fait qu'il reconnaît l'existence de son libre arbitre et de sa responsabilité, qu'il accepte de choisir lucidement sa voie même lorsque sa vie est menacée par un régime politique anti-humaniste, le roman résistancialiste butte sur une série de contradictions et d'ambivalences. Il lui faut présenter une France dédoublée, à la fois héroïque et lâche, dans une société coupée en deux qui ne laisse place à aucun compromis. La validité de l'action violente à laquelle se résolvent ses héros et à laquelle ils entraînent leurs compatriotes est toujours contestée par des objections éthiques et/ou militaires qui sont finalement dépassées, mais sans jamais recevoir de réponse claire sur les terrains de la philosophie éthique et/ou de la stratégie militaire. Parce que cette même action violente peut être justifiée dans la stricte mesure où elle doit aboutir à l'établissement d'un temps où régneront la paix et la justice, les Résistants sont amenés à comprendre que leur combat n'aura sans aucun doute jamais de fin, ce qui les oblige, avec plus ou moins de malaise, à justifier leur action par elle-même. Ils doivent en venir à la poursuivre uniquement parce qu'elle a été entreprise et parce que la stopper la rendrait insensée, équivalente au mal auquel elle a été opposée.

Ces contradictions et ambivalences poseraient de sérieux problèmes dans une argumentation logique; mais, dans le cadre d'œuvres romanesques, elles ont plutôt pour effet d'accroître la force et le dynamisme des récits : parce qu'elles laissent voir que le choix moral et politique, que l'engagement auquel il est impossible de se soustraire restent toujours douloureux et incertains, qu'aucune voie n'est jamais assurée d'emblée, elles apportent à l'héroïsme du Résistant et à la position idéologique défendue une part supplémentaire de désarroi, une humanité et une profondeur tragiques qui font dans une large mesure l'intérêt de ce type de texte.

Le roman anti-résistancialiste en vient pour sa part toujours à défendre implicitement la valeur de ce dont il voudrait nier l'existence. En se positionnant contre la littérature engagée au nom d'une littérature censément apolitique qui vaut exclusivement par sa drôlerie et son style, il s'engage

indubitablement sur les plans artistique, politique et idéologique. De même, tempêter contre une inhumanité et une médiocrité généralisées suppose la reconnaissance et la valorisation très nette d'une conception de l'humanité et de la grandeur d'âme que l'énonciateur doit se reconnaître à lui-même ainsi qu'à son lecteur. Des romans tels que ceux de Céline, Aymé, Nimier et Nourissier manifestent de la sorte moins une absence totale de croyance en l'humanisme qu'une forme d'humanisme blessé et refoulé, mais qui en vient invariablement à refaire surface d'une manière ou d'une autre.

Bien qu'il accepte et qu'il explicite ses propres ambivalences, qu'il les situe au fondement de toute valeur littéraire envisageable, le roman de la conscience inquiète en vient lui aussi à toucher un écueil qui fragilise sa propre position. Il procède à la critique des logiques délétères qui broient l'individu. Il compte offrir par là une forme de libération pour la conscience humaine, mais il n'en demeure pas moins que son existence et que l'existence de la littérature telle qu'il la conçoit dépendent de l'univers qui inspire sa volonté de détachement et de critique. Par la force inflexible du monde qui récupère tout ce qui prétend lui être opposé, le roman de la conscience inquiète menace de travailler contre son gré à reconduire la désindividualisation qui est à l'œuvre dans la société contemporaine. Sans pouvoir se garder entièrement de cette possibilité, il peut tout au plus la dévoiler elle aussi au côté de tout ce qui écrase l'individu, montrant ainsi avec une lucidité complète à quel point la capacité contestataire de l'art est ténue, à quel point est fragile la spécificité qu'il se reconnaît à lui-même et qui justifie seule son existence.

Dans les différentes formes qu'il prend, le roman de la mémoire auto-réflexive montre que les traces mémorielles sur lesquelles il travaille sont délicates et sujettes à de constants réajustements. Il prend position à propos de la guerre, sans prétendre pour autant imposer quelque vérité définitive. Il critique plutôt la malléabilité du souvenir qui ouvre la société à une pluralité de points de vue sur le passé et, par là même, à une forme de conflit perpétuel. Ce faisant, il attaque les prétentions de la mémoire collective destinée à assurer la communication entre les individus et l'établissement

d'une communauté de valeurs. C'est-là défendre un point de vue particulier sur la guerre tout en démontrant paradoxalement que ce passé demeure l'objet d'une lutte, au sein de laquelle aucun point de vue particulier ne risque de s'imposer.

L'analyse du roman français qui représente la Seconde Guerre mondiale permet d'apporter une réponse positive à la question posée par Élisabeth Nardout-Lafarge : «C'est peut-être précisément en tant qu'enjeu de récit possible ou impossible, que la guerre pose à la littérature des questions spécifiques; peut-être la guerre fait-elle écrire parce qu'elle confronte à la question du racontable, du représentable ⁴⁰⁴?» Ce n'est cependant pas avant tout à cause d'une violence indicible ou d'une horreur «inénarrable» que la Seconde Guerre mondiale en France est un enjeu du récit, mais plutôt en raison des problèmes identitaires à l'échelle individuelle et à l'échelle sociétale que pose ce conflit. Le recours au texte romanesque dans l'élaboration à la fois d'une mémoire collective et d'une mémoire culturelle marque, soit une impossibilité, soit une grande difficulté à récupérer le trauma historique de 1939-45 afin de l'intégrer à la (re)définition d'une vision du monde. Repassant sans cesse sur le souvenir de la guerre d'une manière qui défend une axiologie toujours incertaine, et avec elle des images interdépendantes de l'être humain, de la France et de la littérature, les romans qui mettent en scène ce passé n'apaisent pas le rapport que la société et que les groupes dont elle est composée entretiennent avec lui. Ils contribuent au contraire à dévoiler les aspects conflictuels du souvenir et les problèmes irrésolus de la mémoire; ils laissent tous entendre que la représentation de la Seconde Guerre mondiale est une tâche qui doit toujours et qui devra sans doute encore longtemps être recommencée.

⁴⁰⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, *art. cit.*, p. 5.

Bibliographie

I. Corpus primaire

A. Romans étudiés

AYMÉ, Marcel, *Uranus*, Paris, Gallimard, 1948, coll. «Folio», 376 p.

BEAUVOIR, Simone de, *Le sang des autres*, Paris, Gallimard, 1945, coll. «Folio», 309 p.

BORY, Jean-Louis, *Mon Village à l'heure allemande*, Paris, Flammarion, 1945, 307 p.

BOVE, Emmanuel, *Le piège*, Paris, Gallimard [Éditions de La Table Ronde], 1986 [1945], coll. «L'imaginaire», 215 p.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois I et II*, Paris, Gallimard, 1952 et 1954, coll. «Folio», 632 p.

DURAS, Marguerite, *La douleur*, Paris, Gallimard, 1985, coll. «Folio», 217 p.

GARY, Romain, *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, 1956 [1945], coll. «Folio», 281 p.

GENET, Jean, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 1953 [1947], coll. «L'imaginaire», 306 p.

GRACQ, Julien, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958, 253 p.

MAKINE, Andréï, *Requiem pour l'Est*, Paris, Gallimard, 2000, coll. «Folio», 361 p.

MODIANO, Patrick, *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969, coll. «Folio», 155 p.

NIMIER, Roger, *Le hussard bleu*, Paris, Gallimard, 1950, coll. «Folio», 434 p.

NOURISSIER, François, *Allemande*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1973, coll. «Le livre de poche», 408 p.

SALVAYRE, Lydie, *La compagnie des spectres*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, coll. «Points», 187 p.

SEMPRUN, Jorge, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963, coll. «Folio», 278 p.

SIMON, Claude, *La route des Flandres*, suivi de «Le tissu de mémoire» par Lucien Dällenbach. Paris. Éditions de Minuit. 1960. coll. «Double». 316 p.

TOURNIER, Michel, *Le roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, coll. «Folio», 599 p.

VAILLAND, Roger, *Drôle de jeu*, Paris, Buchet-Chastel, 1945, coll. «Le livre de poche», 433 p.

VERCORS, *Les armes de la nuit et La puissance du jour*, Paris, Éditions du Seuil, 1997 [1951], coll. «Points», 265 p.

B. Autres romans considérés

ABELLIO, Raymond, *La fosse de Babel*, Paris, Gallimard, 1962, 645 p.

—, *Heureux les pacifiques*, Paris, Flammarion, 1979 [1947], 444 p.

—, *Les yeux d'Ézéchiël sont ouverts*, Paris, Gallimard, 1949, coll. «Le livre de poche», 509 p.

ARAGON, Louis, *Les communistes (Février 1939-juin 1940)*, version originale, introduction et dossier par Bernard Leuilliot, Paris, Éditions Stock, 1998 [1949-1951], 1060 p.

—, *Servitudes et grandeur des Français : scènes des années terribles*, dans *Le mentir-vrai*, Paris, Paris, Gallimard, 1980, coll. «Folio», p. 179-393.

ASSOULINE, Pierre, *La cliente*, Paris, Gallimard, 1998, coll. «Folio», 189 p.

AYMÉ, Marcel, *Le chemin des écoliers*, Paris, Gallimard, 1946, coll. «Folio», 252 p.

—, «La traversée de Paris», dans *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, 2002 [1947], p. 956-993.

BATAILLE, Georges, *L'abbé C.*, Paris, Éditions de Minuit, 1950, coll. «Folio», 182 p.

BECK, Béatrix, *Léon Morin, prêtre*, Paris, Gallimard, 1952, coll. «Folio», 214 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'instant de ma mort*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994, 19 p.

BLONDIN, Antoine, *L'Europe buissonnière*, dans *Œuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1991 [1949], coll. «Bouquins», p. 1-247.

BOULLE, Pierre, *Le pont de la rivière Kwai*, Paris, Julliard, 1952, 236 p.

BOVE, Emmanuel, *Départ dans la nuit* suivi de *Non-lieu*, Paris, La table ronde, 1988, coll. «L'imaginaire», 352 p.

CALAFERTE, Louis, *C'est la guerre*, Paris, Gallimard, 1993, coll. «L'arpenteur», 191 p.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957, coll. «Folio», 439 p.

—, *Nord*, Paris, Gallimard, 1960, coll. «Folio», 627 p.

—, *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969, coll. «Folio», 307 p.

CHAMSON, André, *Le puits des miracles*, Paris, Gallimard, 1945, 238 p.

CURTIS, Jean-Louis, *Les forêts de la nuit*, Paris, Julliard, 1974 [1947], coll. «J'ai lu», 436 p.

DAENINCKX, Didier, «La complainte oubliée», dans *La mort en dédicace : deux nouvelles*, Paris, Éditions Verdier, 2001, p. 7-63.

—, *La mort n'oublie personne*, Paris, Denoël, 1989, coll. «Folio policier», 189 p.

DEL CASTILLO, Michel, *Le démon de l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 395 p.

DENIAU, Jean-François, *Un héros très discret*, Paris, Olivier Orban, coll. «Pocket», 1989, 185 p.

DÉON, Michel, *Les Poneys sauvages*, Paris, Gallimard, 1970, coll. «Folio», 506 p.

DESFORGES, Régine, *La bicyclette bleue*, Paris, Fayard, 1983, coll. «Le livre de poche», 412 p.

DOUBROVSKY, Serge, *La dispersion*, Paris, Mercure de France, 1969, 333 p.

—, *Le livre brisé*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1989, 416 p.

DURAS, Marguerite, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 146 p.

GADENNE, Paul, *La plage de Scheveningen*, Paris, Gallimard, 1952, coll. «L'imaginaire», 303 p.

GALLO, Max, *Les patriotes I : L'ombre et la nuit*, Paris, Fayard, 2000, coll. «Le livre de poche», 405 p.

GARY, Romain, *La danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967, coll. «Folio», 352 p.

GASCAR, Pierre, «Le temps des Morts», dans *Les bêtes* suivi de *Le temps des morts*, Paris, Gallimard, 1953, p. 207-290.

GENET, Jean, *Miracle de la rose*, Paris, Marc Barbezat – L'Arbalète, 1946, coll. «Folio», 375 p.

—, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Marc Barbezat – L'Arbalète, 1948 [1943], coll. «Folio», 376 p.

GUIMARD, Paul, *L'ironie du sort*, Paris, Éditions Denoël, 1961, coll. «Folio», 155 p.

KESSEL, Joseph, *L'armée des ombres : chroniques de la résistance*, New York, Pantheon Books inc., 1944, 261 p.

LAMBRON, Marc, *1941*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1997, coll. «Le livre de poche», 411 p.

LE CLÉZIO, J. M. G., *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992, 339 p.

MAKINE, Andreï, *La musique d'une vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 127 p.

—, *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, Paris, Mercure de France, 2003, 198 p.

MALRAUX, André, *Les noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948 [1943], 291 p.

MERLE, Robert, *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard, 1952, coll. «Folio», 369 p.

—, *Week-end à Zuydcoote*, Paris, Gallimard, 1949, coll. «Folio», 244 p.

MODIANO, Patrick, *Les boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972, coll. «Folio», 183 p.

—, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, 146 p.

—, *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1989 [1968], coll. «Folio», 214 p.

MOHRT, Michel, *La guerre civile*, Paris, Gallimard, 1986, coll. «Folio», 391 p.

NÉMIROVSKY, Irène, *Suite française*, Paris, Éditions Denoël, 2004, 434 p.

NIMIER, Roger, *Les épées*, Paris, Gallimard, 1948, coll. «Le livre de poche», 189 p.

NOURISSIER, François, *En avant, calme et droit*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1987, coll. «Le livre de poche», 252 p.

ORSENNA, Erik, *L'exposition coloniale*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, coll. «Points», 554 p.

PERRET, Jacques, *Bande à part*, Paris, Gallimard, 1951, coll. «Folio», 216 p.

—, *Le caporal épinglé*, Paris, Gallimard, 1947, 502 p.

REMY, Pierre-Jean, *Le dernier été*, Paris, Flammarion, 1983, coll. «J'ai lu», 251 p.

—, *La nuit de Ferrare*, Paris, Éditions Albin Michel, 1999, 340 p.

RONDEAU, Daniel, *Dans la marche du temps*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2004, 981 p.

ROY, Claude, *La nuit est le manteau des pauvres*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1968 [1948], coll. «Folio», 226 p.

ROY, Jules, *Le navigateur*, Paris, Gallimard, 1954, 212 p.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, 1942, 246 p.

SAGAN, Françoise, *De guerre lasse*, Paris, Gallimard, 1985, 221 p.

SARTRE, Jean-Paul, *La mort dans l'âme*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1981 [1949], coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1135-1457.

SCHWARZ-BART, André, *Le dernier des Justes*, Paris, Éditions du Seuil, 1980 [1959], coll. «Points», 378 p.

SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, coll. «Folio», 395 p.

—, *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001, 196 p.

SIMON, Claude, *L'acacia*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 379 p.

—, *Les Géorgiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 477 p.

—, *Le jardin des plantes*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, 378 p.

—, *Histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 402 p.

TRIOLET, Elsa, *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël, 1973 [1945], coll. «Folio», 442 p.

VERCORS, *Le silence de la mer*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1944 [1942], 89 p.

VITOUX, Frédéric, *L'ami de mon père*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 217 p.

II. Corpus secondaire

A. Théorie, histoire et critique littéraires

ADORNO, Theodor W., «Critique de la culture et société», dans *Prismes*, Paris, Payot, 1986, coll. «Critique de la politique», p. 7-23.

—, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, 438 p.

AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Éditions Nathan, 1997, coll. «Sciences sociales», 128 p.

ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, coll. «L'univers des discours», 1167 p.

—, *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, coll. «Archives du futur», 202 p.

—, *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Trait d'union, 2001, 176 p.

—, «Hégémonie, dissidence et contre-discours : réflexions sur les périphéries du discours social en 1889», *Discours social / Social Discourse*, n^{os} 1-3, Hiver 1988, p. 253-263.

—, «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature*, n^o 70, mai 1988, repris dans Jacques Pelletier (éd.), *Littérature et société : anthologie*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, p. 367-390.

—, «Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social», dans Jacques Neefs et Maire-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 9-27.

ASSOULINE, Pierre, *1944-1945 : l'épuration des intellectuels*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1985, coll. «La mémoire du siècle», 175 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984, coll. «Bibliothèque des idées», 400 p.

—, *Esthétique et théorie du roman*, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, coll. «Tel», 488 p.

—, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1970, 471 p.

—, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1970, coll. «Slavica», 316 p.

BARTHES, Roland, «L'effet de réel», dans Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, coll. «Points», p. 81-90.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1990 [1957], 201 p.

BELLEAU, André, «Du dialogisme bakhtinien à la narratologie», *Études françaises*, vol. 23, n° 3, Hiver 1988, pp. 9-17.

BENJAMIN, Walter, «Le conteur : réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1936], coll. «Folio essais», p. 114-151.

BERTRAND, Jean-Pierre *et al.*, *Le roman célibataire : d'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, 241 p.

BIRON, Michel, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, coll. «Socius», 320 p.

BLETON, Paul, «Les genres de la défaite», *Études françaises* — «Guerres, textes, mémoire», vol. 34, n° 1, printemps 1998, p. 61-86.

BOSCHETTI, Anna, *Sartre et «Les Temps Modernes»: une entreprise intellectuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, coll. «Le sens commun», 326 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, coll. «Libre examen», 480 p.

CHARDIN, Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1982, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 339 p.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, coll. «Poétique», 315 p.

CONDÉ, Michel, *La genèse sociale de l'individualisme romantique : esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*, Tübingen, Niemeyer, 1989, coll. «Mimesis», 151 p.

COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, coll. «Poétique», 262 p.

DAUNAS, Isabelle, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal – Vincennes, Les Presses de l'Université de Montréal – Les Presses Universitaires de Vincennes, 2002, coll. «Espace littéraire», 241 p.

DENIS, Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, coll. «Points», 316 p.

DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000, coll. «Cursus Lettres», 176 p.

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, coll. «Perspectives critiques», 167 p.

DUBOIS, Jacques, *L'assommoir de Zola*, Paris, Belin, 1993, coll. «Lettres Belin sup», 237 p.

—, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, coll. «Points», 358 p.

—, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Nathan, 1992, coll. «Le texte à l'œuvre», 235 p.

—, *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, coll. «Liber», 205 p.

DUCHET, Claude, «Corps et société : le réseau des mains dans *Madame Bovary*», dans Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, A. M. Hakkert, 1975, p. 217-237.

—, «“La Fille abandonnée” et “La Bête humaine” : éléments de titrologie romanesque», *Littérature*, n° 12, décembre 1973, p. 49-73.

—, «La manœuvre du bélier : texte, intertexte et idéologies dans *L'Espoir*», *Revue des sciences humaines*, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 107-131.

—, «Positions et perspectives», dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1979, p. 3-8.

—, «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14.

—, «La sociocritique dans l'histoire littéraire», dans Robert Melançon, Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon (dir.), *Le portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Département d'études françaises (Université de Montréal), 1998, coll. «Paragaphes», p. 333-337.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, coll. «Le livre de poche», 314 p.

—, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, coll. «Pierres vives», 315 p.

FERRARIS, Denis, «La guerre en ses atours : esthétique du charivari», *Revue des sciences humaines*, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 5-21.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, coll. «Poétique», 285 p.

GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché : études sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955, coll. «Bibliothèque des idées», 454 p.

—, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1986 [1964], coll. «Tel», 372 p.

GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997, coll. «Nouvelles études québécoises», 222 p.

HAMEL, Yan, «Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture chez Albert Cohen, Annie Ernaux, Peter Handke et Roger Peyrefitte», *Dalhousie French Studies*, Vol. 53, Hiver 2000, p. 93-119.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 325 p.

—, «Pour un statut sémiologique du personnage», dans Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, coll. «Points», p. 115-180.

—, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, coll. «Écriture», 227 p.

IEHL, Dominique, *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1997, 127 p.

JOUE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, coll. «Écriture», 271 p.

—, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, coll. «Écriture», 171 p.

KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, coll. «Les essais», 292 p.

LACROIX, Michel, *La beauté comme violence: la dimension esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Thèse (Ph. D.), Montréal, Département de langue et littérature française, Université McGill, 2000, 483 p.

—, *De la beauté comme violence : l'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, coll. «Socius», 390 p.

LEVY, Bernard-Henri, *Le siècle de Sartre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2000, coll. «Le livre de poche», 762 p.

LUKÁCS, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, F. Maspero, 1973, coll. «Petite collection Maspero», 111 p.

—, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, coll. «Tel», 196 p.

MAGNY, Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, coll. «Pierres vives», 252 p.

MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, coll. «Écriture», 298 p.

MARCOTTE, Gilles, *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, coll. «Essais littéraires», 350 p.

—, *Le roman à l'imparfait : la révolution tranquille du roman québécois*, nouvelle édition revue et corrigée, Montréal, L'Hexagone, 1976, coll. «Typo essais», 257 p.

—, *La prose de Rimbaud*, Montréal, Les Éditions Primeur, 1983, coll. «L'échiquier», 163 p.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, coll. «Écriture», 266 p.

—, *L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, coll. «Écriture», 203 p.

—, *Le roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, coll. «Écriture», 309 p.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, «Présentation», *Études françaises* — «Guerres, textes, mémoire», vol. 34, n° 1, printemps 1998, p. 3-10.

—, «Stratégie d'une mise à distance : la Deuxième Guerre mondiale dans les textes québécois», *Études françaises*, vol. 27, n° 2, 1991, p. 43-60.

ORY, Pascal, *L'anarchisme de droite ou du mépris considéré comme une morale, le tout assorti de réflexions plus générales*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, 288 p.

ORY, Pascal et Jean-François SIRINELLI, *Les intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, deuxième édition mise à jour, Paris, Armand Colin, 1992, coll. «U. Histoire contemporaine», 271 p.

PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, coll. «NRF essais», 436 p.

POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), Éditions Balzac, 1992, coll. «L'univers des discours», 455 p.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, coll. «Tel quel», 206 p.

ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, coll. «Idées», 183 p.

ROBIN, Régine, «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *Discours social / Social Discourse*, vol. 5, n^{os} 1-2, Hiver – Printemps 1993, p. 7-32.

—, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Les Éditions du Preambule, 1989, coll. «L'univers des discours», 196 p.

ROBIN, Régine et Marc ANGENOT, *La sociologie de la littérature : un historique*, nouvelle édition revue et corrigée, Montréal, Ciadest, 1993, coll. «Cahiers de recherches (Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes)», 78 p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1955, coll. «Essais», 155 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Mallarmé : la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986, coll. «Arcades», 170 p.

—, «Présentation des *Temps Modernes*», dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 7-30.

—, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, coll. «Folio», 307 p.

—, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Éditions Verdier, 1998, coll. «Philosophie», 60 p.

SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, coll. «Le texte à l'œuvre», 160 p.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, coll. «Écriture», 314 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1994, 206 p.

—, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990, coll. «Les dossiers Belfond», 227 p.

THIESSE, Anne-Marie, *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, Coll. «Ethnologies», 314 p.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, coll. «Poétique», 315 p.

VERDÈS-LEROUX, Jeannine, *Au service du parti : le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 585 p.

—, *Refus et violences : politique et littérature à l'extrême-droite des années trente aux retombées de la Libération*, Paris, Gallimard, 1996, 514 p.

—, *Le réveil des somnambules : le parti communiste, les intellectuels et la culture (1956-1985)*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 491 p.

VIALA, Alain, «Éléments de sociopoétique», dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, coll. «Perspectives littéraires», p. 137-220.

WINOCK, Michel, *Le siècle des intellectuels*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1999, 885 p.

ZIMA, Pierre V., *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, L'Harmattan, 2002, coll. «Logiques sociales», 393 p.

—, *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*, deuxième édition revue et corrigée par l'auteur, Montpellier, Éditions du C. E. R. S., 1988, coll. «Études sociocritiques», 232 p.

B. Ouvrages généraux (sur la sociologie, l'histoire, la mémoire et la guerre)

ARENDT, Hannah, *Le système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1951], coll. «Points», 313 p.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, coll. «Le sens commun», 670 p.

—, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, coll. «Documents», 268 p.

BURRIN, Philippe, «Vichy», dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire III : les France. 1. Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, coll. «Bibliothèque illustrée des histoires», p. 320-345.

CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, coll. «Que sais-je ?», 126 p.

CASSOU, Jean, *La mémoire courte*, postface de Marc-Olivier Baruch, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2001, 110 p.

CAUTE, David, *Communism and the French Intellectuals : 1914-1960*, New York, The MacMillan Company, 1964, 412 p.

CONAN, Éric et Henry ROUSSO, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1996, coll. «Folio Histoire», 513 p.

DEBÛ-BRIDEL, Jacques, *Les éditions de Minuit : historique*, Paris, Éditions de minuit, 1945, 99 p.

FERRO, Marc et Jean PLANCHAIS, *Les médias et l'histoire : le poids du passé dans le chaos de l'actualité*, Paris, CFPJ, 1996, coll. «Médias et société», 166 p.

GROSSER, Alfred, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion, 1989, 268 p.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris – La Haye, Mouton, 1975 [1925], coll. «Archontes», 298 p.

—, *La mémoire collective*, deuxième édition revue et augmentée, préface de Jean Duvignaud, introduction de J. Michel Alexandre, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 [1950], coll. «Bibliothèque de sociologie contemporaine», 204 p.

JEUDY, Henri-Pierre, *Mémoires du social*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Sociologie d'aujourd'hui», 1986, 171 p.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, coll. «Folio Histoire», 409 p.

NAMER, Gérard, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, coll. «Sociétés», 242 p.

NORA, Pierre, «Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux», dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire I : la République*, Paris, Gallimard, 1984, coll. «Bibliothèque illustrée des histoires», p. XVII-XLII.

—, «Gaullistes et communistes», dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire III : les France. 1. Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, coll. «Bibliothèque illustrée des histoires», p. 346-393.

—, «Présentation», dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire I : la République*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, coll. «Bibliothèque illustrée des histoires», p. VII-XIII.

PAXTON, Robert O., *Vichy, France; Old Guard and New Order, 1940-1944*, New York, Knopf, 1972, 399 p.

POLLAK, Michael, «Mémoire, oubli, silence», dans *Une identité blessée : études de sociologie et d'histoire*, Paris, Éditions Métailié, 1993, p. 13-39.

POMIAN, Krzysztof, «Les avatars de l'identité historique», *Le débat*, n° 3, juillet-août 1980, p. 114-118.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, coll. «L'ordre philosophique», 675 p.

ROBIN, Régine, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, Éditions Stock, 2001, coll. «Un ordre d'idées», 445 p.

—, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, coll. «Un ordre d'idées», 524 p.

—, *Le naufragé du siècle* suivi de *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Paris – Montréal, Berg international – XYZ éditeur, 1995, coll. «Histoire des idées», 244 p.

ROUSSO, Henry, *La hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*, Paris, Éditions Textuel, 1998, coll. «Conversations pour demain», 143 p.

—, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, deuxième édition revue et mise à jour, Paris, Éditions du Seuil, 1990, coll. «Points», 414 p.

SIMONIN, Anne, *Les éditions de Minuit, 1942-1955 : le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC Éditions, 1994, coll. «L'édition contemporaine», 528 p.

STERNHELL, Zeev, *Ni droite, ni gauche : l'idéologie fasciste en France*, nouvelle édition refondue et augmentée, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. «Historiques», 1987, 470 p.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, 355 p.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e – XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «L'Univers historique», 1999, 302 p.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, 61 p.

—, *Face à l'extrême*, nouvelle édition, Paris, Éditions du Seuil, 1994, coll. «Points», 342 p.

—, «La mémoire devant l'histoire», *Terrain*, n° 25, septembre 1995, p. 101-112.

—, *Mémoire du mal, tentation du bien : enquête sur le siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2000, 355 p.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les assassins de la mémoire : «Un Eichmann de papier» et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, Éditions la Découverte, 1987, 226 p.

YERUSHALMI, Yosef Hayim, «Réflexions sur l'oubli», dans *Usages de l'oubli*, Colloque de Royaumont, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 7-21.

C. Études spéciales

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, coll. «N.R.F. Biographies», 628 p.

ALAZET, Bernard, «L'embrasement, les cendres», *Revue des sciences humaines*, vol. 75, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 147-160.

ALEXANDRE, Didier, *Le magma et l'horizon : essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Klincksieck, 1997, coll. «Bibliothèque contemporaine», 252 p.

ATAK, Margaret, *Literature and the French Resistance : Cultural, Politics and Narrative Forms, 1940-1950*, Manchester – New York, Manchester University Press, 1989, 250 p.

AUTHIER, François-Jean, «Écume de mer et vent de printemps : Le grand voyage de la parole et de l'autofiction chez Jorge Semprun», *La Licorne* — «Les camps et la littérature», 1999, n° 51, p. 81-96.

BÉNARD, Johanne, *L'inter-dit célinien : lecture autobiographique de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Montréal, Éditions Balzac, 2000, coll. «L'univers des discours», 391 p.

BERTHIER, Patrick, «Faire l'amour, faire la guerre», *Roman 20-50*, n° 16, décembre 1993, p. 7-16.

BESNARD, Micheline, «D'un innommable l'autre : "Féerie pour une autre fois"», *Littérature*, n° 60, décembre 1985, p. 19-30.

BIEBER, Konrad F., *L'Allemagne vue par les écrivains de la résistance française*, préface d'Albert Camus, Genève, Droz, 1954, 185 p.

BOULOMIÉ, Arlette, *Michel Tournier : le roman mythologique*, suivi de *Questions à Michel Tournier*, Paris, José Corti, 1988, 278 p.

CÉRASI, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1993, 191 p.

CHENIEUX, Jacqueline, *Le surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, coll. «Lettera», 385 p.

COURRIÈRE, Yves, *Roger Vailland ou un libertin au regard froid*, Paris, Plon, 1991, 972 p.

COUSSE, Raymond et Jean-Luc BITTON, *Emmanuel Bove : la vie comme une ombre*, préface de Peter Handke, Paris, Le Castor Astral, 1994, 366 p.

DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Les contemporains», 1988, 217 p.

—, «La question primordiale», dans Jean Starobinski et al., *Sur Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 63-93.

DAMBRE, Marc, *Roger Nimier : Hussard du demi-siècle*, Paris, Flammarion, 1989, 687 p.

DAVIS, Colin, *Ethical Issues in Twentieth-Century French Fiction: Killing the Other*, Londres – New York, Macmillan Press – St. Martin's Press, 2000, 228 p.

—, «Littérature de l'Holocauste et éthique de la lecture», *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, Été 1999, p. 57-68.

—, *Michel Tournier: Philosophy and Fiction*, Oxford, Clarendon Press, 1988, 222 p.

DAVIES, Colin et Elizabeth FALLAIZE, *French Fiction in the Mitterrand Years: Memory, Narrative, Desire*, New York, Oxford University Press, 2000, coll. «Oxford Studies in Modern European Culture», 160 p.

DUGAST, Francine, «Le "Je me souviens" de Jean Rouaud», *Revue des Lettres modernes* — «Écritures contemporaines I : mémoires du récit», 1998, n°s 1349-55, p.117-136.

ENGELS, Vincent, «Écrire Auschwitz», dans Vincent Engels (dir.), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, hors série, 1995, p. 9-17.

ENGELS, Vincent, «Écrire Auschwitz», dans Vincent Engels (dir.), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain-la-Neuve, *Les Lettres romanes*, hors série, 1995, p. 9-17.

FLOWER, John and Ray DAVIDSON, «France», dans Holger Michael Klein (éd.), *The Second World War in Fiction*, Londres, The Macmillan Press Ltd., 1984, p. 47-87.

HARRIS, Fredric J., *Encounters With Darkness : French and German Writers on World War II*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1983, 384 p.

MÜLLER, Dieter, *Discours réaliste et discours satirique : l'écriture dans les romans politiques de Marcel Aymé*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1993, coll. «Bibliothèque de littérature moderne», 369 p.

FALLAIZE, Elizabeth, *The Novels of Simone de Beauvoir*, Londres – New York, Routledge, 1988, 200 p.

FAYE, Éric, *Le sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzatti, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, coll. «Rien de commun», 1996, 236 p.

FRANCIS, Claude et Fernande GONTIER, *Simone de Beauvoir*, Paris, Perrin, 1985, 412 p.

GAGNEBIN, Laurent, *Simone de Beauvoir ou le refus de l'indifférence*, préface de Simone de Beauvoir, Paris, Éditions Fischbacher, 1968, 185 p.

GARCIA, Daniel, *Jean-Louis Bory*, Paris, Flammarion, 1991, 261 p.

GIBAULT, François, *Céline 1944-1961 : cavalier de l'Apocalypse*, Paris, Mercure de France, 1985, 396 p.

GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, 1985, coll. «Bibliothèque des idées», 474 p.

HAMEL, Yan, «La représentation du "devoir de mémoire" dans le roman français actuel (1997-2000)», *Discours social / Social Discourse* — «Écritures hors-foyer : comment penser la littérature actuelle ?», Nouvelle série / New Series, vol. VII, 2002, p. 121-133.

HUGLO, Marie-Pascale, «La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre», *Études françaises*, vol 39, n° 1, p. 39-55.

JARDIN, Marie-Claude, *Jean-Louis Bory*, Paris, Belfond, 1991, 243 p.

LÉCUREUR, Michel, *La comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985, 371 p.

MORALY, Jean-Bernard, *Jean Genet, la vie écrite*, Paris, Éditions de la Différence, 1988, 355 p.

MORRIS, Allan, *Patrick Modiano*, Oxford, Berg, 1996, 228 p.

MURAT, Michel, *Julien Gracq*, Paris, Belfond, 1991, coll. «Les dossiers Belfond», 283 p.

MURAY, Philippe, *Céline*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, coll. «Tel Quel», 237 p.

MURPHY, Carol J., *The Allegorical Impulse in the Works of Julien Gracq: History as Rhetorical Enactment in Le Rivage des Syrtes and Un balcon en forêt*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995, coll. «North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures», 199 p.

PAGÈS, Yves, *Les fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, coll. «L'univers historique», 460 p.

PICARD, Michel, *Libertinage et tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, Paris, Hachette, 1972, 653 p.

PRÉVOST, Claude, «Aragon, Gracq, Simon : l'écriture du désastre», *La Pensée*, n° 280, 1991, p. 55-71.

RACHIN, Nathalie, «The Modiano Syndrome», dans Martine Guyot-Bender et William Wanderwolk (Éd.), *Paradigms of Memory: The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York, Peter Lang, 1998, coll. «Currents in Comparative Romance Languages and Literatures», p. 121-136.

ROUX, Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris – Montréal, L'Harmattan, 1999, 334 p.

SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, 807 p.

—, «La raison littéraire : le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944)», *Actes de la recherche en sciences sociales* — «Politique et littérature», n°s 111-112, mars 1996, p. 3-35.

SARTRE, Jean-Paul, *Saint-Genet comédien et martyr (Œuvres complètes de Jean Genet I)*, Paris, Gallimard, 1952, 692 p.

SAVAGE BROSMAN, Catherine, *Visions of War in France: Fiction, Art, Ideology*, Baton Rouge, Louisiana State University, 1999, 245 p.

STEEL, James, *Littératures de l'ombre : récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1991, 196 p.

VANDROMME, Pol, *François Nourissier : portrait-vérité*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 1993, 242 p.

VIART, Dominique, «Mémoires du récit. Questions à la modernité», *Revue des lettres modernes* — «Écritures contemporaines I. Mémoires du récit», 1998, n^{os} 1349-55, p. 3-27.

—, *Une mémoire inquiète : La route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, coll. «Écrivains», 302 p.

WATTS, Philip, *Allegories of the Purge: How Literature Responded to the Postwar Trials of Writers and Intellectuals in France*, Sandford (Californie), Sandford University Press, 1998, 222 p.

WHITE, Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993, coll. «N. R. F. Biographies», 685 p.

D. Divers

ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957 [1947], coll. «Tel», 321 p.

«Au lecteur», *La Table ronde*, n^o 1, Janvier 1948, p. 3-6.

AYMÉ, Marcel, *L'épuration ou le délit d'opinion*, préface de Lucien Rebatet, Liège, Éditions Dynamo, 1968, 20 p.

—, *La tête des autres*, Paris, Bernard Grasset, 1952, coll. «Le livre de poche», 175 p.

BEAUVOIR, Simone, *La force des choses I*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1963, 377 p.

—, *L'invitée*, Paris, Gallimard, 1943, 418 p.

CAMUS, Albert, «L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka», dans *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, coll. «Idées», p. 167-186.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y*, édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1955, 153 p.

COHEN, Gustave, *La grande clarté du Moyen-Âge*, New York, Éditions de la Maison française, 1943, coll. «Civilisation médiévale», 225 p.

DAVID, Christian, *L'état amoureux : essais psychanalytiques*, Paris, Payot, 1971, coll. «Petite bibliothèque Payot», 303 p.

DE GAULLE, Charles, *Mémoires de guerre*, Paris, Plon, 1954-1959, 3 vol.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, coll. «Bordas études», 550 p.

DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, coll. «Folio», 155 p.

EMMANUEL, Pierre, «Les champions de la pureté», *Les Lettres françaises*, 22 février 1946, p. 1.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1995 [1980], coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 553-768.

—, *Lettrines*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1995 [1967], coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 139-245.

—, *La Littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950, 73 p.

LANGLOIS, Susanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994 : de La Libération de Paris à Libera me*, Paris – Montréal, L'Harmattan, 2001, coll. «Cinéma et société», 444 p.

LAURENT, Jacques, *Paul et Jean-Paul*, Paris, Grasset, 1951, coll. «Les cahiers irréguliers», 75 p.

LEIRIS, Michel, «De la littérature considérée comme une tauromachie», dans *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946, coll. «Folio», p. 9-22.

MARITAIN, Jacques, «"Civilisation" : collection d'écrits politiques et sociaux», dans *Les droits de l'Homme et la loi naturelle*, New York, Éditions de la Maison Française, 1942, coll. «Civilisation», p. 7.

MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, coll. «Folio», 248 p.

MOUNIN, Georges, «Les chemins de Malraux», *Les Lettres françaises*, 7 juin 1946, p. 4.

NIMIER, Roger, *Les écrivains sont-ils bêtes ?*, choix établi, annoté et préfacé par Marc Dambre, Paris, Rivages, 1990, 200 p.

PARROT, Louis, «De nouveaux romanciers», *Les Lettres françaises*, Jeudi 30 octobre 1947, p. 5.

ROBIN, Régine, *L'immense fatigue des pierres : biofictions*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, 189 p.

—, *La Québécoise*, Montréal, Québec-Amérique, 1983, coll. «Littérature d'Amérique», 200 p.

ROY, Claude, *Nous : essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1972, 566 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, présentation et notes par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1996, coll. «Folio», 108 p.

—, «Paris sous l'Occupation», dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 15-42.

—, «Qu'est-ce qu'un collaborateur ?», dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 43-61.

SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 30 p.

VERCORS, *Les animaux dénaturés*, Paris, Albin Michel, 1952, 317 p.

